أشكال السرد عند الكاتب السولوفيني

(إيفــالد فليســار)

قراءة فى آليات بناء القصة القصيرة

الأستاذ الدكتور

أيــمــن تعيلـــب

أستاذ النقد الأدبى بجامعة قناة السويس

دار العلم و الايمان للنشر والتوزيع

الإهداء

إلى أمى فى رحمة الله تعالى.

كم تواعدنا فى الحياة أن يزور من يموت منا

أولا حبيبه فى الدنيا، وها أنت مت قبلى فأين الوعد؟! هل نسيت؟؟ أم ترى انشغلت بأمور أخرى فى الآخرة هى أكبر من سذاجتى فى الدنيا!!! لك أن تتباهى بأنك مت قبلي فدفء الآخرة أكرم من دفء الدنيا.

فهرس الكتاب

تمهيد في فلسفة الحل والترحال

لقد زخر تراثنا العربى بماء الرحلة حتى روى وتضلع من الرواء،فلدينا تراث مكين فى جماليات الترحال ومتخيلات التجوال،شعرا ونثرا معا،فى الموروث الأدبى والصوفى والشعبى والفلكلورى والأسطورى،والخرافى، ولدينا جميع جهات التعالى الوجودى والجمالى معا،فلدينا رحلات إلى العوالم العلوية ولدينا رحلات إلى الجهات السفلية المظلمة المهيبة،ورحلات إلى عوالم الخوارق والخرافات والجنيات الساحرات،ودائما يترائى تراث الرحلة العربى بين المترائى واللامترائى، بين الجميل والفاتن والمدهش والمهيب والعجيب الغريب،حتى لتؤسس الرحلات العربية واقعيها ومتخيلها معا،لخيال الترحال فى صورة سردية نسقية دينامية كلية تحيل على معظم الدلالات الجوهرية والأصلية للوجود والحياة، ومابعد الحياة،وهى تنتظر الباحثين الجادين لإعادة بناء هذا النسق المتكامل من موروث الحكى العربى،فيما يعرف بجغرافيا الوهم.

يبدو أننا عندما نولد يكون قد بدأ سفرنا إلى ميلادنا الأول،فليس للميلاد ميعاد فنحن نولد كل يوم، نولد ونموت كل يوم، بل كل ثانية، بل كل فيمتو ثانية،إن تجربة السفر والترحال والانسلاخ اللحظى، واليومى والشهرى، والسنوى، تتدفق داخل جلدك،وتحت مسام عقلك، وحنايا روحك،وتجاويف عظامك،الولادة المتكررة اللامتناهية سرسوب من اللبن الساخن الطازج ينز فى ضلوعنا ولحمنا ودمنا وتيار شعورنا، طبقات من الشجن الخفى الموار تئن تحت طبقات طين وطنك،وداخل كهوف الأقدار المشتعلة فينا جميعا،كل ميلاد هو موت تستتبعه حياة،نحن نخرج كل يوم من العدم إلى الوجود،ومن الفوضى إلى النظام،ومن الظلام إلى النور،ومن موت الحياة إلى حياة الموت،إلى حياة الحياة، كل ترحال وسفر هو سفور وانحلاع عن العادة والإلف ولابد أن يؤدى يوما إلى التحرر البصير،والتجدد الأصيل،إن العز فى التنقل،أنا أتنقل إذن أنا موجود، وملكوت التنقل هو الملكوت الوحيد الذى نستعيد فيه خلق أنفسنا من جديد، نحن نتنقل نحن إذن موجودون ،وإذا كان الإنسان لا يخرج من رحم أمه إلا مرة واحدة فإنه يخرج من رحم السفر والتحول مرات ومرات عبر ولادات وولادات

ويتخلق أمشاجا إثر أمشاج من بين يدى السفر فى ملكوت البصر والبصيرة يغترب الفرد منا عن وعيه القديم، ويندغم ويسافر إلى وعي جديد، يتنقل فى ملكوت الإدراك وسماوات التجاوز، ومحارق التجربة، حتى كأنه لا ينتمى إلى صورته الأولى الغريرة.

إلا كما تنتمى المضغة المخلقة الغفل إلى الإنسان المؤسس المتكامل، إن العروج فى مدارج الخبرة، ومقامات الجلد والتجلد،وأحوال الأقدار هو النقلات الحقة فى سلم العقل ومراقى الروح ومعارج الخيال وطبقات الكون،الطبيعة ملأى بالهمسات الموارة لا تشابه همسة همسة، ولاتساوى دمعة دمعة، والإنسان مكتظ بسفر التحولات وبمراكب السفر الجوالة،ولعل السفر يعنى فى بعض دلالاته الكشف والانكشاف والسفور ونزع الحجب القريبة والبعيدة الواضحة والغامضة المرئية واللامرئية،السفر نزع ثوب الألفة،وتقطيع هلاهيل العادة، ومواجهة الحياة على بياض من جديد، بل أستطيع أن أقول إن السفر هو خلق بدئى للذات، وإيجاد أول للروح،وبناء أصيل للعقل، ففى السفر ينتقل الإنسان من مرحلة الكائن الطري المتقمط فى أقمشة حرير الطفولة الغريرة، إلى الكائن الصدفى المتلألىء بالشموس والأقمار والكواكب والنجوم والمجرات،ينخلع الإنسان يوما بعد يوم عن ريش الزغب الأول اللزج بماء البكارة،واخضرار الدهشة، ليرتقى فى مدارج التعقل ومقامات الخبرة وأعادة بناء عالم المعنى، حتى تنبت لنا الحادثات و الخبرات والأقدار ريش النسور على حواف زغب الروح وحقول العقل، وجدران الإرادة، ومسابح الخيال حتى ليشمخ الإنسان فى أفق الارتياد الذاتى للوجود.

أحمق من يتنقل بجسده ولا يتجاوز ذاته أبدا، أحمق من تزج به الليالى فى البرارى والآفاق ولم يحتفر الأحراش البكر، والأصقاع التجريبية المجهولة داخل ذاته وخارجها، أحمق من لم يتنقل من داخله إلى خارجه ومن خارجه إلى داخله، أحمق من لم يستنبت ذاته من ذاته، يظل يتنقل من عماء الصخب إلى ضياء الصمت المنتج، ليرقى من السكوت البليد إلى التأمل العنيد،من مخلوق يموت كل يوم وهو على قيد الحياة إلى مخلوق يحيا كل يوم فى الموت الذى هو روح الحياة،ولكم فى القصاص حياة،ولعل الاقتصاص من خمول الذات هو خالق الحياة لهذه الذات،فيصعد الخيط الرهيف

المراوغ فى أفق الوجود بين ثنائية الموت والحياة، فالحياة هى السفر فى الموت، والموت هو السفر فى الحياة، وكلاهما سفر فى الوجود الكبير المرئى واللامرئى، كل يسافر فى كل، والكل محطات للكل، كل منا يسافر فى الآخر إذ يسافر الآخر فيه، نسافر فى الكائنات وتترحل فينا الموجودات، تسافر فينا الزهور وعندما نمسكها نجدها أقمارا مختبئات فى حرير الروح،نمسك بالسنابل فإذ نحن نمسك بالأنهار المنسكبة فى عقولنا وخيالنا، كل يموج بكل ويترامى إلى كل، سفرى من قاع الحزن الأبدي والانغلاب على الأمر

واجترار الذكريات المكتظة بمرارة الخيبات إلى جسر الإنسان الناحت ذاته من صخر خبرته،وحافر طريقه من بقاياه المنهدمة إن العراقيل حرية،والحرية عراقيل، بل أعتز بالعراقيل والسدود والقيود لأنها ضمان حريتى الوحيد،لا دفع دون حجز،ولا طلاقة دون شدائد جسام،ولا عزة حقيقية دون انسلاخ سابق عن عزة واهمة،ولا يوجد نبى لم يهاجر، لا نبوة بلا انسلاخ وتنقل وهجرة بين البلاد والعباد،هذا فقه التنقل من الإنسان المأساة أو الملهاة، إلى الإنسان البطولة والملحمة الذى يؤسس كيانه،وينحت ذاته من جديد،وهو يخوض ملحمة الشرف الوجودى والإلهى معا، إنه إنسان مستخدم بالله فى ساحات الحياة ومابعد الحياة، بكل ما يموج فيه من عتاد وعناد وجلاد وارتياد، إنسان قادر على إعادة تشكيل نفسه ببقايا نفسه، واع بعمق إلى منسرب ترميم ذاته ببقايا ذاته، وإقامة بنيانه من مهدمات جوارحه، فيعيد تكوين نوره الخاص من ركامات شظايا أقداره، فذاته هى ذاته بكل ما فيها وما عليها، فهى جوهره وجذره الحي الذى يربت على بقاياه حتى تدب فيه روح الحياة.

يجب أن ندرك ان انطولوجيا السفر ممرات وجودية وتجريبية اختيارية إجبارية، حتى ولو قبعت فى طين دارك لا تتركها لحظة فأنت مسافر موغل فى السفر، وإذا قال الكندي الفيلسوف قديما أن الحق الكامل لم يصل إليه أحد، وانه يتكامل بالتدريج بفضل تضامن الأجيال من المفكرين " فأنا امتد بكلام الكندى من مجال الحق فى الكون الكبير إلى مجال الحق فى كيانى الصغير.

مع اعتذارى لوهمية وحمق كلماتنا الكليلة عن الكبير والصغير ـ فالإنسان فى الوجود هو رحلة كبرى معقدة ومتعددة صوب ذاته،كيان كبير يسافر تجاه تركيب ذاته وبنائها من جهة،وصوب تركيب ذاته بتركيب الكون من جهة اخرى،وصوب تركيب الكون بتراكيب ماوراء الكون، وهذا سفر آخر أكبر مجالا وأعمق متعة ورهقا،فالحق الذي نعرفه في إطار حياتنا الإنسانية غير الحق الذي يجب أن نعرفه في إطار الكون الكبير، والذي يتجلى في حركة الأكوان والكائنات والموجودات والأشياء وتناسقها وتداخلها وتراميها وتصاديها الفردى الجمعى ، وليس الحق الذي ندركه في إطار وجودنا الإنساني الصغير – على اتساعه اللانهائي – غير إرادة أو بعض الأدوات المعرفية المرئية الموصلة للحق الكلي المتضمن في بنية الأشياء والأحياء والأكوان، وهو لا متناهي ومكنون عنا أيضا، لكنه يرتسم في عقولنا وأرواحنا وخيالاتنا عبر لوامح ولوامع بينات من الفكر والرؤية إن السفر كل يوم للحقيقة أو الحق أو المعرفة تستلزم منا دوام الملاحظة الدقيقة والتجريب الاستقرائي

إلى غير ذلك من شتى طرق نظريات المعرفة القديمة والمعاصرة معا لكن كثيرا من العلماء قد أساءوا إلى العلم والحقيقة والمعرفة والقصد والدلالة واللغة أيضا،عندما أنكروا كثيرا من الحقائق العلمية والاجتماعية والروحية والتخييلية التى لم نستطع السفر إليها بقدرة عقولنا البشرية المحدودة، وكان يجب علينا أن نعد السفر قسمة عادلة بين المعلوم والمجهول،بل انا أفضل دوما السفر من المجهول إلى المعلوم المجهول،حياتنا خطفات من النور المتقطع على جسد الظلام الكونى الكبير، و بتعبير أدق نعجز عن السفر إليها بعقولنا فقط أو حتى بجماع ما توصل إليه العقل العلمى التجريبى، لأن هذه المناطق البكر الرائعة، لا تخضع لأساليب سفرنا المعتادة المألوفة في الإدراك والقياس والبرهان والاستدلال والاستنباط والاستقراء والتعليل والتحليل.

إن اللغة التي نألفها في إدراكنا للعالم ، تصير هي العالم ذاته بصرف النظر عن حقيقة ذلك من توهمه،وهذا يعني أن الأنساق اللغوية والمعرفية والثقافية السابقة على وجودنا أو التي تمت على مرأى من وجودنا الواعى واللاواعى معا هي التي تدشن بنية عقولنا ووجداناتنا وتؤسس بنية الوعي واللاوعي المعرفي والروحى والخيالى ايضا ونظل على الرغم من كل ذلك – نتشدق باستقلالنا في الوعي ، أوحريتنا في الحس،أونزاهتنا فى الإدراك أوقدرتنا العلمية الخالصة على التجريب ،وبكلمة واحدة

نحن واهمون مخدوعون إذ نصدق حريتنا الطليقة والمطلقة فى السفر، فلن نفلت من هذه الأجنحة المعتادة لدينا فى الطيران أى الأطر الثقافية والروحية والعقلية التي تدشن وجودنا المرئي واللامرئي على السواء.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقرر بأن معرفتنا بذواتنا والعالم من حولنا هي معرفة بلا سفر فيه مخمصة وبرد وجوع،أسفارنا لمعرفة الواقع والذات والعالم والتاريخ أسفار لغوية لا وجودية ، نسقية لا تجريبية ،كشفية وصفية لا معيارية، تعاني الارتباطات والتداعيات والذكريات القديمة المرهقة، وتغتسل كل ثانية وفيمتو ثانية فى أنهار الحسى والجسدى والتاريخى واللغوى والسلوكى،إنها أسيرة التجسيد لا الطلاقة والدجماطيقية لا المرونة ، فهناك آلاف العقبات المعرفية والنفسية والثقافية الكئاد التي تعيق السفر الحق، والمعرفة الحقة، ناهيك عن المعرفة الدقيقة والمتداخلة والمتنامية والشاملة، نحن إذ نسافر نسافر فرادى محزونين مدهوشين،كل واحد منا إذ سافر يسافر مفردا وإن كان وسط الجميع،كل منا وحيد حقا.

وإن كان فى زحام الكل،أنت تعيش وجيا وتموت وحيدا وتبعث وحيدا،لا على سبيل التشاؤم بل على سبيل الحق الذى لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه،حتى سفرنا إلى المعارف والعلوم هو سفر من الوحشة إلى الإيناس والألفة،ولاننفصل فى اى سفر من أسفارنا عن ذكرياتنا القديمة وأوهامنا الجميلة،وارتباطاتنا الملتصقة بعقولنا وأرواحنا.

إن كل معرفة فى السفر هى تشبيه ،هى استعارة،هى صورة من الصور ، وطالما هي تشبيه فهي تتضمن قدرا من الوهم والتخثر والخداع والغرض، والمجاز والفرض، بقدر ما تتضمن قدرا من الدقة والإحكام والاتساق والتعضون،ولن ينقذنا من ضيق معارفنا بأنفسنا والعالم من حولنا سوى حيوية السفر،ورحابة أجنحته المدومة فى عليا سماواته، لن ينقذنا من سفر مغلق سوى الدخول فى محرقة الانسلاخ اليومى بين المجىء والذهاب، وربما كانت النظرية ـ النظريات ـ العلمية التي ترى الأبخرة الصاعدة من عروق الكائنات والنباتات إلى آفاق السماء مكونة هي التي تكون جبال السحب ، ومراعي المطر تسافر النجوم في السواقي

إلى بساتين القرى الحزينة

وتشرب الجذور أنجما فيكبر الشجر

وتومئ الزهور للقمر

صديقنا !!

تحية إليك من محطة السفر

يبدو أننا عندما نولد يبدأ سفرنا إلى شحصيتنا الحقيقية، وكأننا نستعيد أو نتذكر ما عرفناه من قبل، أو فطرنا عليه، ففى البداية كان كل شىء يبدو طبيعيا للغاية ثم بدأ يبدو الأمر كأن ثمة شىء ملتبس وغامض يظهر لنا من بعيد مثل قمر غارق فى ماء، نراه فى نصف رؤية شفيفة، كنت دائما ما أحس باننى لاأعيش وضوحى مع نفسى كاملا، فدائما هناك بالرغم منى هذه السحابة التى يغشى نورها قطعان متداخلة من غزلان الضباب وقطعان الدخان هى لا تعمى النظر نعم! ولكنها تشوش البصيرة، فى كل مرة أحس بان ما أراه يومض فى تهويمات غبشية بعيدة، أين النور الصباح الباهر الذى يغسل شكل الوجود والأشياء نرتاح إليه بل نصل إلى درجة من التمتع البرىء المنساب فى نوره المنتشر الغامر؟!

كنت دائما أحس بأننى أعانى نبؤة غير مستقرة تصلصل تحت جمجمتى الخامدة، نبأ ولكل نبأ مستقر، بأنه سوف يأتينى وقت صاف كالبللور أستطيع ان أرى فيه وضوحى ويقينى وتسليمى ورضاى،أن أرى ذاتى هى ذاتى وصوتى هو صوتى،وناسى هم ناسى،والشجر المحيط بى هو نفس الشجر،ولكن كان كل ما حولى كان عالقا بى مثل جذور حلفا سميكة جارحة تكومت عبر مد وجذر الفكر والعمر تفترش روحى وعقلى وأخيلتى، بل وتلصقت أعوادها المنتشرة المبللة حول فضاء فكرى لا أكاد أرانى أو أرى ماهو عالق بى من قريب أو بعيد!! ،فكيف أعزل بعضى عن بعضى حتى أرانى حقا؟!

وكيف أصفى ما اراه من دخانه وكدورته حتى يصفو فكرى وتخلص لى روحى ويحلو زمانى، أحس بأننى إنسان شبحى او كائن طيفى أثيرى متقزح الأضواء أدور فى الحالات ولا امسك بها، أتلفف فى الزوايا ولا أرميها بالنور الوهاج،أصل إلى نصف نفسى ولا آتى على زمامها كله ،فأصيب راحة التوجه،وقدرة الاتجاه،وطمأنينة الهدف، لا أستطيع أن احسم حبا او كرها،فى هذا الترجرج المائى غير المبين.

لابد من بعض السفر أو قل بعض الحريق حتى تزداد النفس صفاء، والعقل مضاءا،ربما فى الوهج المحترق نرى الضفة الأخرى من الليل البهيم، فالمادة الطينية المعتمة يجب ان ترمى فى طزاجة الوهج حتى تتشكل صرامة سيوف الذات،وتتجلى سطعة الحق البهية لابد من طفرة فى البناء او طفرة فى الفناء،وكلاهما قفزة فى العراء الوجودى المسافر صوب المطلق التجريبى، حتى نرى مانفعله بالفعل وليس بالكلام أو بالوهم

إن كل خراب بالحق سوف يتبعه بصورة إجبارية بناء بالحق أيضا، ولكن هل لحظة الهدم الحقيقى وهى أيضا لحظة البناء الحقيقى قريبة واضحة منا فى كل وقت ام تحتاج إلى أسفار من الضنى واللوعة والإقدام والإحجام فى مقامات الاحتراق والشرر المتصاعد فى آفاق النار ثم العروج فى مدارك الروح ومغارق العقل ومضايق الدنيا حتى تاتى اللحظة الوجودية الإجبارية السانحة؟! يبدو ان هذه اللحظة لا تأتى عنوة أو وفق تخطيط مسبق،أو بمجرد الرغبة اللهفانة إلى منابع صفاها،وهدير رحاها بل تأتى إجبارية حرة فى وقت واحد مثلها مثل إجبارية لحظة المخاض لانملك لها دفعا ولاردا،تأتى اللحظة مبللة بماء الوجود ،وغرق مراكب السفر، تزفها أطياف الحرية المتطوسة،فإذا أتت كانت هى اللحظة الإجبارية التى لامفر من السفر فيها عبر ممراتها الإجبارية بكل صخورها وجبالها ووهادها ونجودها ومائها وجفافها المميت المحى معا!!

وهل فى طاقة البركان أن يمنع انفجاره او يقنن طريقة انفجاره أو حتى يرسم حتى حدود اشتعاله ومآل نزفه ونزقه وحذفه وإثباته؟! أليست هذه اللحظة هى لحظة الوجود!! وهل فى طاقة اى تصرف او تدبر أو تفكر ان يدبر حركات الوجود ؟ أليس الوجود هو قانون نفسه!!لايعرف الحياة غير الحياة واللحظة الإجبارية للوجود هى بدايتها ونهايتها وهى الحقيقة عارية فوراة موارة ملتاعة ترسم ضرورة ماحدث

وحتمية مايحدث وجبرية ماسيحدث!! وبعدها تعود الموجة إلى ارتشاف لعابها فتجفف عرق التموج على كتف النهر الهائج فتنطوى منسابة رقراقة بين جوانحه المتضوئة!! تعود الموجة حرة فى انسياها الكبير اللانهائى فى صدر البحر صدر الوجود،ترسم أشكال تلاعبها و ملاعب تناميها،وتلاوين شروقها وأطياف ضحاها؟؟

ولكن هل نحن مثل الموج من الضرورى والحتم اللازم أن نسير فى بعض الطرق المائية الإجبارية حتى تعتدل بنا السبل وتلبس الممالك زينة سيرها الحى؟؟ أليس من الأولى أن نسير فى الطريق المجلو منذ لحظة وجودنا الأولى؟!! أو قل فى اللحظة التى نتسق فيها جليا مع شعورنا وافكارنا ؟ ماذا لو خلينا أو خلت الحياة بيننا وبين نداءاتنا الداخلية أو الخارجية التى ترسم لنا خريطة وجهتنا؟،ولماذا حينما نسلم لهذه الخريطة بالسلامة نرى أنفسنا تلح علينا بضرورة السير من جديد وفق نداء جديد أو ضمن أفق آخر نراه وقد تجلى فجاة فى سماء رؤسنا اللامعة بنجوم التوتر والشوق والرغبة؟،نحن نمشى لامحالة ولكن كيف وإلى أين نمشى؟! لايهم الشىء الذى أثق به كل الثقة الآن أننى كنت أمشى فى الطريق، ولكن ثمة نداء سحيق فى الطبقات الترسبية العميقة للروح يظل يرن فينا وينادينا من طرف خفى بأننا لانمشى فى الطريق الصحيح بالضبط، دائما تتجلى الأنوار داخل ستار شفيف من سحب الروح والفكر والخوف والأمل، نحس ثمة نور ساطع ولكنه غير مركز، لماذا إذن نظل نمشى ثم نمشى ونظن أننا نمشى!! ربما نكون ماشين ضد محطات الوصول الحقيقية فنعشو إلى مانظنه الهدف الصحيح المريح، وبعد أن نفيق على حقيقة ماحدث نرى أنفسنا كنا نمشى عكس التيار فإذ بنا ننتفض انتفاضة النسر المجروح تخبط بالقمة المتوهجة فى عين الشمس فنرانا راجعين بصورة إجبارية كما تتراجع الموجة الدفاقة الرخية إلى قلب المحيط عنوة بعد أن التصق وجهها الرذاذى الطرى بأصداغ الصخر المدبب، فتعود رقراقة رضية مسالمة باتجاه الطريق الإجبارى صوب قلب الثبج المتضوىء فى شساعة المحيط اللانهائى.

وكذلك نحن البشر أيضا نظل نمشى فى كل الطرق يمينا ويسارا علوا وصعدا أو هويا وهبوطا، نمشى بصورة واضحة أو شبه واضحة وبصورة قريبة من علامات اليقين لكنها أدخل فى باب يقين الظنون، نتقلب بين اليابسة التى هى جزء من الماء،أوالماء الذى هو جزء من اليابسة ونظل نخبط فى هذا الوعى المائى المتموج وكأننا نور منقط بظلمة وربيع مشوب بخريف،لايكف النور عن محاولته فى أن يستخلص لمحه وألاقته،يستقطر النور ذاته المجزأة من جسد الظلمة الممتدة،وتستجيش الظلمة صاهلة فى رقعة الضوء المشعة ،كيف يتحرر النور من الظلام هل يستطيع النور أن يستصفى ميعة الألق كاملة من عبسة الإظلام قبل أن يتغشاه بالكلية؟!! لقد كان على التحرير المنتظر أن يمر بالمرحلة السلبية أولا قبل أن يتوصل إلى المرحلة الإيجابية.

ومن هنا تبين لى بصورة قاطعة أنه ينبغي أن نمر بالطريق الجبرى أى بمرحلة التفكيك والتعزيل قبل الوصول إلى مرحلة البناء والتعمير..يريد النور أن يمسك باتجاهه وتمسح الظلمة شعاعة الدليل،لكن النور مع ذلك لا يستطيع غير التدفع والانسكاب رهوا فى ثنيات براقع حواشى الأشياء وخلل عتامة النوافذ المراوغة وشساعة التوابيت الحاضنة لأسرارها وفى النهاية نرانا مساقين بجبرية بركانية وفق شلالات نداء داخلى فينا متوجهين صوب بعض الطرق الإجبارية حتى نرانا أن لامناص من التحدر فوق مجراها الغض الإهاب والإيغال خلل شعابها الملتوية المظللة بالنور،حتى نحس بأننا نمشى لأول مرة شطر قبلتنا الصحيحة نحس ونحن نمشى بأن كياننا هو الذى يمشى لاجسدنا ،ودمنا هو الذى يتحدر لا أقدامنا،وروحنا هى التى تنزلق وتتزلج على التراب سلسة ريضة لا أرجلنا هذه الطريق وجودنا وهذه القبلة كياننا، لقد تحررنا الآن من كل الطرق الوهمية!!ونحس بأن كل خطوة نخطوها الآن هى خطوتنا نحن لاخطوة سوانا خطوة تملؤ كل نفوسنا وأرواحنا وعقولنا بمعنى الكلمة،بل نحس بأن هذه الأقدام التى تخطو تمحى الفوارق بينها وبين ماتخطو عليه هذه أقدامنا نحن لايشاركنا فيها أحد غيرنا على الإطلاق مهما كانت قوته الظاهرة، أو الباطنة وهذا التوجه المنور المرسوم صوب رغابنا هو جهتنا التى تؤوى لها غريزتنا الروحية الكامنة فينا،كما يأوى دفق المساء إلى واحة الغروب، نمشى بطاء أو سراعا لايهم فالطريق فينا،نمشى أو نطير كلاهما نمط واحد من الحركة فالطريق سماء خفيفة عذبة لاقرار عميق غليظ معلق على جسد التراب، الطريق لنا وبنا وفينا ،الطريق هو الروح والروح هى الطريق.

الطريق هو الجسد الطريق هو الوجود،تشرق الشمس فى السماء فترتعش أعناق الكائنات، وترخى الموجودات أعناقها الحية منتفضة طروبة لفيض النور المنسكب من بحاره الوهاجة،وتغمغم الريح الطرية فيقع فى قلوب النباتات والمخلوقات نبأ أسرارها فتحس انها على سفر بهى معها نحو الأقاصى الحميمة،وتنصب البحار صوب منابعها فتحتضن مجراها الممشوق الممدود فى هين رضى وادع،ثم تطير النحلة فى قلب الزهرة فتحضنها بقبلات العسل المتفجر من أعماق الوردة،كل الموجودات تتحدر صوب طريقها الإجبارى الخلاق،فلماذا كنا نمشى ولانمشى؟وكنا خارج الطريق ونظن اننا داخله؟!!

أشكال أدب الترحال قديما وحديثا

قديما قالوا:(اغترب تتجدد)ولا يعرف حقيقة الحياة من لم ينسلخ من جلده ولو مرة واحدة،ومن معانى السفر فى اللغة العربية :أن يسفر الرجل عن حقيقة أمره، ففى السفر سفور عن القشور والزيوف، وتحديق فى وجه الحقيقة أو مواجهه الأشياء فى عريها الطبيعى،دون إلف وعادة ورتابة ،وليس هناك من نبى إلا رحل عن موطنه الأصلى، أو جرب الترحال والتجوال،بما يقوى العزم صلابة،والروح شفافية ،والوجدان ثراء،وكأن الإنسان يستبدل بانتمائه الجغرافى الضيق انتماءا كونيا واسعا،فيكون الكون كله مركزه ،وأشياء العالم داره،وموجوداته وأناسه إخوانه ،وقديما قال:أبو الحسن المسعودى فى موج الذهب:ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما تنمى إليه من الأخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار ووزع بين أيامه تقاذف الأسفار،واستخراج كل دقيقة من معدنه ،وإثارة كل نفيس من مكمنه))وما يشير إليه المسعودى قديما يشير إليه الشاعر (ت.س.إليوت)حديثا بقوله)ارتحلو انطلقوا أيها الرحالة،فأنتم لستم نفس الأشخاص عند بدء الرحلة)فالترحال تعليم للصغير وخبرة للكبير (وهو مرآة الأعاجيب وقسطاس التجاريب)وعند الطهطاوى فى رحلته إلى فرنسا ـكما يقول الشيخ (حسن العطار)شيخ الجامع الأزهر(١٨٢٦م -١٨٣١م) ((وقد أودع فى هذه الرحلة مؤلفها الأديب الأريب..ما شاهده من عجائب تلك البلاد،وأحوال هؤلاء العباد،ما يحرض العاقل على الأسفار والنقل فى الأمصار،حتى يزداد بذلك علما يقينا، ويفوق بالإحاطة بأحوال عبادة فى الزمن اليسير بما لا يدركه القاطن بداره ولو عاش من السنين مينا).

إذن الرحلة كشف واكتشاف وقدره على رؤية المشابه والنقيض وشحذ للمقارنة والمواجهة ،وهى كمعنى لغوى تستدعى فى المعجم العربى دلالات (النهاية ـ المغايرة ـ الخروج من حدود الذات ـ الإرجاء ـ الموت)وهذه الحقول الدلالية الواسعة تضم معانى شعورية وفكرية وفلسفية متعددة للرحلة وما تشحذ به الوعى الإنسانى من مختلف التصورات والرؤى ،حتى ليمكن أن نطلق على حركة الترحال بأنها (جامعة الحياة المتدفقة)التى لا تحدها حدود أوقيود،وتمتاز بالطلاقة والرحابة ،وقدرتها على

التوحيد بين الهموم الإنسانية المشتركة، واستكشاف المختلف فى المؤتلف، عبر الأزمنة والأمكنة، كما أن الرحلة تحرر الإنسان من قيوده الداخلية والخارجية.

وذلك بتحقيق التجارب الجديدة الطازجة القادرة على هز قناعاته القديمة، وإعادة تأسيس وعى إنسانى جديد لديه، يكون أقرب إلى الحرية، والوعى النقدى،ذلك أن الترحال يشحذ جدلية الانفصال والاتصال ،فكل انفصال عن الوطن ،الجغرافيا، التاريخ إلى وطن جديد، وتاريخ جديد يتبعه اتصال جديد على مستوى الوعى ،وكأنها أشبه بثورة خلاقة متوترة بين تصدع الأنا القديمة،وإثراء الأنا الجديدة للرحال،فكل استقرار جمود،وشيخوخة وذبول،وكل استنفار وترحال قوة وشباب وغضارة على جميع المستويات.

وإذا أردنا أن نستعرض تاريخ أدب الرحلة فى الشرق والغرب،لضاقت بنا هذه الصفحات القصيرة ولاحتجنا إلى مجلدات كثيرة لبحث الموضوع ولكم يكفى أن نقول أن الرحلات قد بدأت منذ أن بدأ الإنسان يدب حيا بين أحياء،وقد تنوع أدب الرحلات تنوعا هائلا فهناك الرحلات الحقيقية للقدماء سواء فى التراث العربى والغربى فى القديم والوسيط والحديث،ويكفى أن نتذكر فى هذا السياق فى التراث العربى رحلات(ابن بطوطة) و (ابن جبير) وفى التراث الغربى الوسيط رحلات البندقى(ماركو بولو)و(فاسكودا جاما)و(كريستوفر كولمبس)و(فرديناند ماجلان)وفى العصر الحديث عند العرب رحلات(الطهطاوى)و(أحمد فارس الشدياق)إلى فرنسا،و(أمين الرحانى)إلى أوربا وغيرهم كثيرون،وفى الغرب الحديث رحلات (تشارلز داروم (١٨٨٢:١٨٠٨) حول العالم ورحلات(جوناثان سويفت(١٧٤٥:١٦٦٧)فى رحلات (جليفر) ورحلات (أندريه جيد)التى امتزج فيها الواقع بالخيال فإذا انتقلنا من رحلات الواقع إلى رحلات الخيال وجدنا رحلات أدبية خيالية يضيق عنها الحصر فى الشرق والغرب ،عبر جميع العصور فلدينا رحلات(أبو العلاء المعرى)فى(رسالة الغفران)و(ابن شهيد)فى (التوابع والزوابع)و(ابن طفيل)(حىن يقظان).

هذا الثراء الباهظ لأدب الرحلات يؤكد أن الترحال قيمة فطرية أصيلة لدى الإنسان، وحاجة شعورية ولا شعورية معا لإنماء الذات الإنسانية، وشوقها الدفين إلى الاتصال بالآخر أيا كان زمانه ومكانه، كما يضمر الترحال لى البشر هذه الرغبة الإنسانية

العميقة لإرواء الحاجة إلى المجهول، فالشوق إلى المجهول حاجة أصيلة لدى الإنسان قديما وحديثا، هذه الحاجة الأصيلة تتجاوز مجرد الرغبة فى الفضول والكشف لدى الإنسان إلى كونها حاجة هامة أهمية الوجود ذاته ،فى بناء الذات من خلال التواصل مع الآخر ،فالإنسان وجود فى العالم وبالعالم وللعالم ولا يمكن لهذا الوجود أن يتحقق فى صورته الجوهرية إلا بأشياء العالم وموجوداته الحية وغير الحية فى وقت واحد.

إذا كانت الرحلات الحقيقية قد شملت البرد والبحر والفضاء أى شملت الأفقى والرأسى والكونى من أجل كشف العالم المحيط بنا، ومحاولة الإحاطة به،فهل استطاع الإنسان فى جانبه الانفعالى الروحى أن يحيط بأسرار ذاته وأن يسيطر على آفاق إنسانية الرحيبه؟ لقد استطاع التطور التكنولوجى فى وسائل النقل أن يدفع بالرحلة إلى أجواء جديدة تماما حتى ليستطيع الإنسان المعاصر أن يقطع فى شهر واحد ما كان يقطعه الإنسان القديم فى سنوات طوال،وبناء على ذلك كان من الضرورى أن تحدث تغيرات جذرية على مفاهيم إنسانية ووجودية من مثل.ما هى حدود الذات الإنسانية ؟ما مدى حدود علاقتنا بالآخر؟ما علاقتنا بالزمان والمكان المعاصرين؟!هل تقارب الإنسان فى المكان وتباعد فى الزمان؟!هل استطاع الإنسان أن يجوب الفيافى والقفار والجبال والوديان ويعتلى القطبية ،ويرصد كل صغيرة وكبيرة فى أجواء الفضاء وأعماق البحار،ولم يستطع أن يجوب ذاته ،ويجول فى ضميره الإنسانى ؟ماذا لو كسب الإنسان العالم كله وخسر نفسه؟!هنا يتقدم الأديب باحثا عن(ميتا فيزيقا جديدة للترحال)).

الترحال جغرافيا التخييل والدهشة عبر مسارات الفكر والوجدان والاستشراف، ولنا أن نتصور البدء الأول لمفهوم الرحلة فى التراث الإنسانى التليد يقول محمد لطفى اليوسفى فى دراسته عن ((حركة المسافر وطاقة الخيال:دراسة فى المدهش والعجيب والغريب)) ((في أزمنة البدء أيام العالم لم يزل بعد طريا هشا محاطا بالأسرار وأيام الكلمات لم تزل تمتلك سرية الإيماءة وسلطان الإشارة كانت الرحلة تعبيرا عن إصغاء الكائن لنداء الأقاصي. فالرحلة من جهة كونها حركة سفر وانتقال إنما تترجم الرغبة في العبور من الهنا إلى الهناك, من الأليف إلى المجهول, من المحدود الضيق الخانق إلى المطلق. الرحلة ليست حدث سفر وتجوال في المكان أو في الوهم والخيال فحسب, بل هي ترجمة فعلية لرغبة الكائن في الخلاص من شرطي الزمان والمكان والعدم.في أزمنة البدء أيام كانت الحياة هشة طرية مشتهاة كانت الرحلة تعبيرا عن إصغاء الكائن لنداء الأقاصي.

وفي أزمنة البدء كان خروج قلقامش من أروك تجسيدا لهذه الرغبة الجارفة في تحطيم الحدود ومشاركة الآلهة في الخلود. وفي الأزمنة ذاتها كان بناء برج بابل تجسيدا للرغبة في الرحيل من البشري المحدود إلى المطلق والألوهي. لقد كانت رحلة قلقامش رحلة في المكان امتد ت أفقيا من بلاد الرافدين حتى جبال الأرز في لبنان.

أما الرحلة التي خط ط لها بنو البشر نكاية في الآلهة آن بنائهم لبرج بابل فقد كانت حركة صعود وعروج امتد ت عموديا من الأرض إلى السماء وكل لت بالخسران.

ولن تخرج رحلة أورفيوس آن هبوطه إلى مملكة الدياجير عن هذه الأطر. فلقد كانت رحلة تنشد اختطاف الحياة من أحشاء العدم. وعلى هذا البحث الممض عن المعنى كان جريان رحلة عوليس في الأوديسية.

أما كتاب ألف ليلة وليلة فإنه كتاب سفر وترحال بامتياز. سفر من الواقعي المصدق به باتجاه ما لا يقبل التصديق لجعله ممكن التصديق, وما لا يمكن وقوعه في الأعيان لجعله ممكنا في التوهم والأذهان بالالتجاء إلى القص والتخييل وتحطيم الحدود الفاصلة بين الممكن والمحال.ومثلما لم يجن قلقامش من رحلته غير المرارات, هدم برج بابل فبلبلت ألسنة بني البشر جراء سخط الآلهة.

وعاد أوروفيوس كسير النفس إلى موطنه طراقيا بعد أن حكم على حبيبته يوريديكا بأن تؤبد في مملكة هاديس وحيدة إلى الأبد. الرحلة, من هذا المنظور, ليست مجر د سفر باتجاه التخوم, بل هي فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها بحث عن المعنى أو توسيع لدائرة المعنى. وهي أيضا تعبير عن رغبة الكائن في الإفلات من شرط لم يختره, لكنه اختار أن ينازله. والرحالة, مثله مثل عابر السبيل إنما يختار الإقامة في السفر والترحال بحثا عن المغاير والفريد والعجيب. إنه يخوض تجربة السفر ثم يدو نها. لذلك يرد نصه الذي يروي حكاية حاله مخترقا بزمنين: زمن التجربة وزمن تدوينها. إن زمن التدوين أو القص لا ينفتح على زمن خوض التجربة إلا بالاستحضار والتذكر والحنين.))

وبناء على هذا التصور فإذا كانت الرحله منظومه جماليه ومعرفيه معقده ، تتجلى فيها صورة الذات بالقياس إلى الآخر ، أو صورة الآخر بالقياس إلى الذات ، فهي في كل الأحوال جدل ثقافي قيمي أيديولوجي يترامى إلى سياقات سياسيه واجتماعيه ومعرفيه وجماليه وتخييليه يتم فيها اكتشاف الذات والآخر معا، بما تتيحه الرحله ذاتها من مسافات جمالية ومعرفية موضوعيه تسمح بالرؤيا الكليه النسقيه ، سواء في بداية الرحله لدى الآخر، إذ تعيد الذات اكتشافه في أنساقه الثقافيه المتعدده ، أو في نهاية الرحله لدى الأنا ، إذ يعيد الآخر اكتشاف الأنساق الثقافيه والجمالية والمعرفية الخاصه بي أيضا

إن الرحله هنا تمثل(كوجيتو وجودى) يصح أن يستبدل المنطق الفلسفى فى مقولة ((أنا أفكر إذن انا موجود)) بنسق تخييلى جماعى ((أنا أرحل إذن أنا موجود)) حيث يرى المسعودى أن((ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى إليه من الأخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار ووزع أيامه تقاذف الأسفار وإستخراج كل دقيقه من معدنه ، وإثارة كل نفيس من مكمنه)) فالسفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجاريب كما قال الشيخ حسن العطار، إن الرحله والترحال هي صوره من صور الانتقال والتحول والتركيب في بنية العقل والخيال معا ، والرحله هي إحدى التيمات الوجوديه الكبرى في حياة البشر، سواء كانت على المستوى الواقعي العيانى،في رحلات الهجره المرتبطه بالصراع مع الطبيعه، والآخر، أو رحلات الحروب وخلق جدل الهويه والاختلاف مع الآخر ، أو رحلات التاريخ والجغرافيا والتراجم وهناك رحلات النبوة التي تمثل عنصرا مركزيا في أية نبوة ، كما تمثل الرحلة مقاما تحوليا من لحظة الضعف إلى لحظة القوه ، ومن لحظة النفي للمعلوم، وإثبات المجهول الغيبي الذي يملك على الناس عقولهم وأرواحهم معا وهناك الرحلات الأدبيه والخياليه المحضه ، سواء في بنية القصيده الجاهليه ، أو بنية المقامه والرسائل النثريه كرساله ابن شهيد في التوابع والزوابع ، ورسالة الغفران للمعري ، وفي جميع هذه الرحلات يصادى الثقافي بالتاريخي بالسياسي بالاجتماعي بالجمالي في بنية نصيه سرديه مفتوحه ومتحوله باستمرار ((" فالرحله نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيج في خانه محدده تجنسه بصفه معينه تضيق من تحرره واتساعه وانتشاره وهجومه الضروري ، على حقول أخرى ،

لهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحله ، وعلى خطاباتها المستنده على طرفي الذات والآخر ، وجسور التعبيرات المختلفه عنهما وحولهما ، كما تصبح الرحله بمختلف أنواعها نصوصا قابله لا نتسابات مفتوحه)).

من حياة إيفالد فليسار إلى حياة فنه

(إيفالد فليسار)كاتب سلوفينى،ولد فى(سلوفنيا)عام ١٩٤٥ وكانت وقتها جزءا من يوغسلافيا السابقة درس فى جامعة (لوبليانا)الأدب المقارن ثم سافر إلى لندن وقضى بها عاما واحدا رحل بعده إلى الولايات المتحدة، وجنوب أفريقيا، ثم هاجر إلى استراليا حيث استقر عدة سنوات، ومنذ عام ١٩٧٥اتخذ لندن مستقرا، ودرس الأدب هناك، ولكن ما لبث أن اتخذ الترحال هدفا يجوب به أركان العالم كله، يتعرف على الملامح الإنسانية والزمانية والمكانية المختلفة،وقد أكسبه ذلك الخبرات الإنسانية والروحية والفكرية الهائلة، حتى لتبدو قصصه أشبه بمجتمع إنسانى عالمى يمور بالنبض الشائق،ويعتلج بالخصوصية المتفردة،وبالعمومية المجردة فى وقت واحد،فالكاتب بقدر ما يحدق فى الوجوه الإنسانية الخاصة،يحلق فى الفضاء الإنسانى الرحيب،وأخيرا ألقى الكاتب عصى الترحال فى مسقط رأسه(لوبليانا)عام ١٩٨٨م.

وفليسار يكتب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والمقال،ومن أهم أعماله الروائية (تلميذ الساحر)(ثلاث قصص للحب)(حياة مجنونة)ومن أهم مسرحياته(كل شىء عن لونارد)(الكوكب الحادى عشر)ومن أهم مجموعاته القصصية (جنوب الشمال)(حكايات شهر زاد الخرساء) و(حكايات التجوال)التى نحن بصدد معالجتها النقدية الآن ،وقد حصد الكاتب العديد من الجوائز العالمية والمحلية،فقد نالت روايته (رحلات فى أرض الظلال)أعلى جائزة أدبية فى سلوفنيا عام (١٩٩٣م)ونالت مسرحية(كل شيءعن ليونارد)أعلى الجوائز أيضا.وقد ترجمت أعمال الكاتب الكبير إلى ستة وعشرين لغة،وهو الآن يعمل رئيسا لتحرير مجلة(سود وبنوست)أقدم المجلات الأدبية المتخصصة فى سلوفينيا(١).

وسوف أتناول فى هذه الدراسة مجموعته القصصية (حكايات التجوال) التى قام بترجمتها إلى العربية ترجمة مبدعة الدكتور أسامة القفاش، وقد فتح المترجم لنا نافذة أدبية جميلة نطل منها على إحدى صور الأدب فى بقعة من العالم المحيط بنا تكاد تكون شبه منسية فى واقعنا الأدبى المعاصر، وقد أحسن المترجم صنعا إذ راد هذا الباب

المغلق ففتحه لدراسات قادمة تكون قادرة على إقامة جسور أدبية وفكرية مقارنة بين الأدب العربي وغيره من آداب العالم المحيط بنا، فليس مثل التقارب الوجدانى والفكرى بين الشعوب محفزا لإحلال الإخاء الإنسانى النبيل.

و(فليسار)بصفته كاتبا كبيرا يمتلك تصورات خاصة للفن طبيعةووظيفة،فهو((يرى أن الفن أصيل فى هذا الوجود،لا يكمل العالم الناقص إلا به،كما أن الفن لن يكون فنا دالا وقادرا على بلورة رؤيا خاصة للعالم إلا من خلال وسائطه الجمالية الحسية أى من خلال أدبيته ذاتها ،وليس من شيء خارج عنه،فكثيرا ما نظر للأدب من خارجه،وقد حان الوقت للنظر إلى الأدب من خلال أدبيه الأدب ،أما من جهة دلاله الأدب فالكاتب يرى أن أى أدب جاد لابد له من دلاله عميقة، وهو يعد ممارسته للأدب بديلا عن السقوط فى براثن الجنون ،فالعالم تنتابه موجات فوضيه عاتية ،ويسيطرعليه التفكك والقبح والظلم بمعناه الواسع .لذا يكون الأدب هو القادر على تنسيق الفوضى فى نظام جمالى متماسك ودال))(٢).

إن النضج الجمالى للأشكال الفنية لدى (فليسار)وقدرته على السيطرة التشكيلية لأعماله ،قد مكن هذه الأعمال بصورة عامة ومجموعته (حكايات التجوال) بصورة خاصة ـ مكنها من الثراء الدلالى والجمالى معا،ومن ثمة كانت هذه المجموعة القصصية قابلة للقراءة الجمالية على عدة مستويات نظرا لخاصته الرمزية المنطوية عليها،ويجب منذ البداية وقبل الولوج إلى عوالم هذه المجموعة أن نوضح المعنى الاصطلاحى للرمزية عند (فليسار).

أشكال القص فى حكايات التجوال

لقد كان (فليسار)فيما أرى من أهم هؤلاء الكتاب الذين استطاعوا بقوة الخيال،وعمق الحدس، أن يرتحلوا فى طوايا العالم المختفى ،إنه مكتشف القارة الإنسانية الخفية،مكتشف لناسها ومكانها وزمانها وأعماقها البعيدة،وإذا قلنا الترحال فلابد من ذكر أجنحة الخيال،الخيال بوصفة قوة تحرير كبرى أو نمط كبير من أنماط الحرية القادرة على الترحال فى بواطن العالم، هذا العالم المكتنز بالآلة التى قربت بين أركانه الأربعة فى الظاهر، ولكنه ظل على اضمحلاله وتنافره المقيت فى الباطن،هذا العالم محتاج فى عصر العولمة إلى وعى كونى جديد وخيال كونى رررحيب، يكون قادرا على كشف جوهره والإبانة عن بواطنه اللامرئية ،ومن ثمة كانت الرحلة لدى (فليسار) تمثل القدرة على استنفار جميع قوى الخيال لاستعادة براءتنا المفقودة، كما فى قصة(انتهاء البراءة)،وهو القوه الخلاقة الحرة القادرة على إحياء الذات الغائبة وسط (الصدأ الآلى)للحضارة التكنولوجية الحديثة كما فى قصة (مد وجزر)وهو الحنين الوجدانى الطفولى إلى البوابات الإنسانية المغلقة فى أقفال الاستهلاك اليومى كما فى قصة(بوابة على الأفق)وأخيرا يأتى الخيال بوصفه قدرة غلابة قادرة على رأب الصدع، ونسج اللحمة الجمالية بين المتناقضات،وخلق قنوات الاتصال بالعمق أو بالصميم حيث الاتصال بالآخرين من حيث هم ذوات أو أرواح إنسانية رفرافة تحن وتشتاق وتكابد لوعة الغياب الإنسانى كما فى قصة (سيد القطار)و(كتيبة الإعدام)و(ثمن الكوثر).

وبصورة عامة فالكاتب رحالة فى الوجود الإنسانى يرتحل من حالة إلى حالة ليعيد لهذا الوجود جوهره الغائب،تحدوه قوة الخيال الناقد فى هذه السياحة الإنسانية الكبرى،(وما السياحة إلا استجابة لنداء الخيال، وذلك بحكم كونها استجابة لنداء المجهول ،وإشباعا لغريزة الفضول والإطلاع،أو قل إنها جهد يرمى إلى حيازة الخبرة بما لم نخبره بعد،ولا ريب فى أن السياحة صنف من أصناف الحرية ..وعلاوة على ذلك

فإن السياحة مثل كل ما هو ربيعى وطفولى غضير،هى مقاومة للزمن العامل دوما على ترميد النفس والأشياء المحيطة بها ، بل إنها جهد خلاق يبذل فى مضمار اكتشاف البكارة وتجديد شباب الأشياء)(٩).

فالقصة القصيرة نفسها هى سياحة فنية لدى (فليسار)ومن ثمة فتيمة الترحال فى هذه المجموعة القصصية ستمثل اكتشافا خياليا جماليا للإنسان والزمان والمكان من جهة ،والقدرة على بناء الزمان والمكان والإنسان داخل النسيج الجمالى للقصة نفسها من جهة أخرى، ومن ثمة تتحول القصة بدورها إلى ارتحال خيالى نافذ فى الفن والحياة معا.ومن هنا كنا نلمح باستمرار هذا التوتر الرمزى فى قصص المجموعة بين ظاهر المكونات الجمالية للقصة، وباطنها الرمزى الدلالى البعيد، فعلى قدر ما تكون القصة حكاية بسيطة عفوية سلسلة نحس فجأة وعبر رموزها الخفية بأن هذه العفوية الدافقة قد انقلبت بناءا رمزيا معقد الدلالة، ينتقل من الجزئى إلى الكلى ،ومن الإنسانى إلى الكونى،هذا ما نراه مجسدا فى قصص المجموعة ،ونراه فى أبهى صوره الرمزية الدالة فى القصص التى بنيت على تيمه(السفر والترحال) بصورة مباشرة مثل (سيد القطار) و(السيدة ذات القبضة الحديدية) و(المد والجزر)و(فن)و(تلوبيا)و(كتيبة الإعدام).

وسوف نعرض لتجليات أشكال الرموز القصصية لدى فليسار على النحو التالى.

أشكال الـرمز والقص عنـد ((ايفالد فليسـار))

من المعلوم أن القصة فن يقوم فى جوهره على الحكاية،وما تستتبعه من شخصيات وأحداث وصراع ،وهذا يعنى أن المدلول والمعنى يلعب دورا كبيرا فى القص فلمعانى الكلمات ومدلولاتها كما هى مجسدة فى الشخصيات والأحداث ـدور أكبر فى الدلالة الواضحة مما لها فى الشعر مثلا،الذى يولى الموسيقى والظلال والإيحاءات البعيدة القيمة الأكبر، ومن هنا تقع مجموعة((حكايات التجوال)فى التوفيق الصعب بين القص والرمز،ولكن الكاتب الأصيل دائما قادرا على إحداث هذا التوازن المرهف بين متناقضات التشكيل الجمالى ومن واقع محاوراتى مع ((إيفالد فليسار)) أدركت أنه يولى الرمز أهمية كبرى فى أعماله،ولكن يبقى العمل الفنى نفسه هو المحك الجمالى الفعلى لإثبات ذلك أو نفيه،ومن واقع رؤيتى للرمز فى هذه المجموعة القصصية ـأرى أنها تهتم((بالرمزية التركيبية)) التى تجدل بناءها الفنى من رمزية الفن وتفصيلات الواقع المتراكب وقبل أن نحدد هذا المصطلح الرمزى لدى (فليسار) أود أن أعرض فى وجازة للرمز والرمزية مدرسة وفنا فمن المعروف أن الرمزية عالم واسع من الدلالات فمنذ أن خلق الإنسان والرمز محرك أساسى له،فالإنسان فى جوهره كائن رمزى،ومن الممكن أن نعرفه إلى جانب كونه كائن مفكر،متخيل،ضاحك,,بأنه كائن مشير،أى كائن رمزى فى الأساس ولم يتخل الإنسان عن الرمز فى أى عمل من أعماله سواء العملية أو الفكرية أو التخيلية ،وقبل أن تظهر الرمزية مذهبا جماليا خاصا،كان الإنسان يعالج الرمز فى صور متعددة ،فلما تعقد فكر الإنسان وزادت حصيلة وعيه بذاته وبالعالم من حوله بدأ فى خلق رموز أكثر تعقيدا وتجريدا،ومن هنا كانت المدرسة الفرنسية الرمزية فى أواخر القرن التاسع عشر عندما أرخ(جون موريز) للحركة فى مقال له بجريدة (الفيجارو) فى(١٨سبتمبر١٨٨٦) وعرفها بأنها ((ضد إعطاء المعلومات،وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعى،وبدلا من هذا كله فإن هدف الحركة هو محاولة إعطاء الفكرة والعاطفة غطاء خارجيا من الشكل) (٣)

هذا التعريف المبكر للمصطلح لا أظن الرمزية قد وقفت عنده، فدائما المصطلحات الأصيلة لها تاريخها الطويل، وتصوراتها المعرفية والجمالية المتراكبة، فلم يكن الشعراء الرمزيون على منزع رمزى واحد بل كانوا منازع شتىفرمزية(فلين)غير(بودلير)و(ملارميه)و(رامبو)فأول (من مجد الرمز بولدير،وفيرلن أول من أستعمله لاشعوريا،وملارميه أول من أقام مفهوما ميتا فيزيقيا لتفسيره وتبريره ولقد كان (ملارميه)بنظرياته وتجاربه الأدبية خلاصة هذه الحركة)(٤).

فهناك الرمزية الميتافيزيقية ،وهناك الرمزية الصوفية الغيبية،وهناك الصوفية المثالية الجمالية التى تؤمن بوجود عالم مثالى وراء عالم الحواس والموجودات المادية ،وهناك الرمزية الإنسانية التى تهتم بالتعبير عن العواطف والأفكار فى نسق تصويرى قائم على كثافة التلميح ،إلى آخر هذه التصورات ،ولكن ما يهمنا من هذا العرض للرمز والرمزية أن نفرق بين الرمزية بمعناها الأدبى العام،والرمزية بمعناها المذهبى الخاص،وأن كاتبنا (فليسار)فيما نظن ينتمى إلى (الرمزية التركيبية الواقعية)بمعناها الأدبى العام،وأقصد بذلك التحديد أن العوالم القصصية لدى الكاتب تمتلك القدرة الفنية على قراءتها عبر مستويين ،المستوى الحكائى القصصى المباشر والمستوى الحكائى الرمزى غير المباشر ،ولكن هذا المستوى الرمزى قريب من الواقع الاجتماعى والحضارى الذى يعبر عنه،فهو لا يتجاوزه أو يقدم وسائط حسية جمالية تكون نسقا تجسيميا بديلا عنه، فدائما شخصياته وأحداثه وصراعات قصصه مرتبطة بالواقع المحيط بها ولكن الكاتب بما أوتى من أصالة فنية فريدة ،كان قادرا على التحرك ضمن الواقع وفوقه فى وقت واحد،فهو ينطلق منه ولا يعود إليه ،إنه يندغم بأعماقه لاستصفاء جوهره،وخفاياه وطواياه غير المرئية التى تحرك سطحه ،إن السطح الفنى للشكل القصصى عند الكاتب ناعم وأملس ومتدفق ولكنه معبأ بالمجهول ومكتنز بالقلق والبحث عن المعير الإنسانى فى شتى صوره ومراميه ،فدائما الحقيقة الظاهرة تخفى وراءها الحقيقة الباطنة الأكثر عمقا وخطورة ودائما الواقع المرئى يحيل على تشابكات هائلة غير مرئية إذن (فليسار)قد أفاد من الاتجاه الرمزى أبعاده ومراميه

العميقة،فبعد أن انتهى المذهب الرمزى ،وجاءت من بعده اتجاهات أدبية عديدة ترك لنا ((هذا التوسع وهذا التعمق فى مفاهيم الفن ،فالرمزية هى الفن الذى ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء الواقع كعمق ننفذ إليه فتنكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الإنسان تهز كل مفاهيمه وأفكاره))(٥)

إن (فليسار)كاتب متمكن من فنه، قادرا على صوغ رؤاه صوغا جماليا محكما، وقد يبلغ به الإحكام الجمالى مبلغا يقع فى الذروة من الإبداع كما فى قصة (المد والجزر)أو(سيدالقطار) أو(السيدة ذات القبضة الحديدية)،وتأتى القصة القصيرة عند(فليسار)أشبه بومضة فلاشيه مركزة،أو موجة تمتد ثم تنحسر مبينه عن عمقها،أو ضربات فرشاة حاذقة تجسد الجمال فى أضيق حيز ممكن، فدائما قصصه مائجة بهذا التركيز البالغ،القادر على الإيحاء والإشعاع الكلى

ومن هنا أستطيع أن أقول إن مجموعة (حكايات التجوال) ((كريستال قصصى مشع)) فدائما الكاتب يضغط قصصه فى عمق تصويرى جمالى قادر على الإشعاع المتعدد الضوء والإيماء ،ونظرا لأن فن القصة القصيرة فن مراوغ وصعب فى تشكيلة الجمالى، إذ يقع فى المنتصف من فنيات الرواية وفنيات الرواية القصيرة بل يقع فى مفترق الطرق جماليات فنون متعددة حيث يأخذ من الشعر التكثيف والتركيز والتصوير ،ومن الرواية القصيرة القصر وعدم التمدد، إلى آخر ما أفاض فيه منظروا الفن من أن ((القصة القصيرة الجيدة هى التى تصور حالة إنسانية ،أو انطباعا وجوديا،أو مشهد ا مكثفا،أو لقطة إنسانية مركزة ،وتكتفى غالبا بأضيق مساحة من الشخصيات والأحداث لتكون قادرة على إ نجاز رؤيتها الجمالية فى أضيق مساحة جمالية وأكثفها((٦).

وإذا كانت القصة القصيرة عند(فليسار) قد خضعت بدقة لهذا التكثيف الجمالى المشع، فإنه قد أخضعها أيضا لقدرتى الانتقاء والتشكيل معا، وهما قدرتان فنيتان نلمحهما دائما عند أى كاتب أصيل، القدرة على انتقاء المنظور الرؤيوى الإنسانى وهذا أمر يوجهه رؤية الكاتب للعالم أوحدسه الجمالى الخاص، ثم القدرة على التشكيل، التى تسيطر على نسيج المفردات الجمالية المنتقاة وخلق تفاصيلها البنائية المتعددة، وتوجيها إلى مسار جمالى ودلالى خاص.

إن الانتقاء والتشكيل لدى (فليسار)فى مجموعته القصصية (حكايات التجوال)قد بلغا حدا بعيدا من السيطرة التشكيلية جعلتنى أرى قصصه وكأنها استقطار جمالى ودلالى لا ينقص ولا يزيد فى صرامة البناء فالقصص فى هذه المجموعة، فهذه القصص لا تستطيع أن ترى فيها جزءا أهم من جزء، ولا شكلا مقدما على مضمون ،أو مضمونا مقدما على شكل، أو حتى هذا التصور الفج لجدل الشكل بالمضمون، أوهذا التراتب التقليدى للبناء القصصى من البداية والأزمة والحل ،بل قصصه لوحات لونيه وجودية فيها حيوية الخلايا الحية وتفاعلها وتشابكها وتعددها فى وقت واحد ،فكل ما فى الخلية هو الخلية نفسها، وكأن قصصه قد نبعت من ذاتها،وانقادت لفكرتها العميقة،وانسابت تلقائيا فى مفردات تشكلها الجمالى من حدث وشخصية ووحدة شعور حتى تخليق الدلالة الكلية لها،نحس أن القصة لدى (فليسار)تنمو من داخلها، مثلها مثل باقى الكائنات العضوية الحية التى تنمو نموا ذاتيا ،ثم نجد بعد ذلك هذه القصة العفوية المركبة

قد أوغلت (ايغالا)بعيدا فى المألوف حتى يتكشف فى النهاية،عن عالم من الغرابة والدهشة،بل نجد الكاتب فى كثيرا من قصصه يكشف عن اللانهائى البعيد فى المتناهى القريب ،وعن الكلى فى الجزئى ،وعن المعقد فى البسيط ،ومن ثمة فنحن دائما مشددون.فى عالم (فليسار) بين عالميين كليهما مختلف تماما عن الآخر، أقصد بذلك عالم المفردات الحسية الجمالية التى يبنى بها قصصه،وعالم الباطن الجمالى الموحى من وراء العلم الحسى الظاهر.

وفليسار يلتقط موضوعاته القصصية فى(حكايات التجوال)من جميع ظواهر العالم، لا فرق لديه بين موضوعات تصلح للقص وأخرى لا تصلح، بل تصير الحياة بكل موجوداتها، وكائناتها، وأشيائها\ن وجوامدها مادة للقص، وقابلة للإشعاع الجمالى، العميق،(فصوت القطار) يكون موضوعا لقصة ،و(بكم طفل) يكون صالحا لقصة أخرى،ورقصة جميلة لقصة ثالثة وهكذا.فكل ما فى الوجود أشكال لا تتناهى للقص والجمال فالعالم نفسه قصة لا متناهية من الأشكال والألوان والدلالات ،وبذلك فإن (فليسار) يتمتع بهذا الإدراك الجمالى الخصيب للعالم من حوله فهو يفصل بين (الإدراك العملى)أو(الاقتصاد الإدراكى)والإدراك الجمالى الثر الفياض للعالم من حوله،فدائما يقرأ

الناس الأشياء والموجودات قراءة توجيه وضبط بمعنى قراءة الوسيلة للغاية (ذلك إن ما ندركه ونخبره ونحسه لا يتوقف فحسب على ما هو موجود بيننا ،بل يتوقف أيضا على اهتمامنا وانتباهنا الانتقائيين)(٧)

وهذا يعنى أننا لا نلتقط كل شي فى العالم المائج بالثراء من حولنا،بل نلتقط ما ركزنا عليه ساعة نفعنا ،وموقفنا فى إدراك ما ينفعنا إدراكه،أما (فليسار) الفنان فهو لا يجرد العالم من ثرائه الخصيب إلى أنماط أو نماذج عامة باهته،بل ينغرس فى عمق العالم ويسرف فى إدراكه ،ولا يعزل الفن عن إدراكه للأشياء ،بل يرى المتناهى فى الكبر فى المتناهى فى الصغر ، فالكاتب يرى العالم بصورة انفعاليه جمالية بما يوسع من أبصارنا وبصائرنا معا، لنرى معه العالم من جديد طازجا غضا كأنه خلق لتوه ،إنه يرى الأشياء فى ذاتها ولذاتها فيرينا معه هذا الغنى الفنى المذهل المترسب فى أعماق كل شي من حولنا ،ومن هنا يصير الفن اكتشافا لدى (فليسار)أى اكتشاف ما اعتدنا علي رؤيته، حتى لم نعد نراه،وتحويل ما نراه واقعا إلى حقيقته، ،فليس كل ما هو واقعى حقيقيا بالضرورة.

وبالتالى فإن(فليسار)فى هذه المجوعة القصصية يفتح لنا الأبواب المجهولة فى هذا الوجود من خلال طرقة للأبواب المعلومة، والتى ألفنا طرقها معه حتى لم تعد تنفتح لنا عن أى شي جديد،وبهذا نستطيع أن نقول عن(فليسار)أنه ((فاتح الأبواب المغلقة)) فى مشاهد العالم المنفتح أو(فنان المشهد الخاص)الذى لا يراه سواه(فالأديب الفذ هو من حبته قوة الخلق بعين لا يتمتع بمثلها أى شخص آخر ،وقد أدرك أهل التصوف الإسلامى هذه الفكرة فقالوا منذ مئات السنين (لكل منظر عين تخصه)(٨)

فإذا أضفنا إلى هذه الفرادة فى الرؤيا لدى (فليسار)(تيمة الترحال)الغالبة على هذه المجموعة استطعنا أن ندرك مدى الثراء والتعدد والانفتاح المعرفى والشعورى الناتج عن القران الخلاق بين اكتشاف الفن،وثراء الترحال.

آليات بناء القص

(رمزية الامتلاك والكينونة) :

فى قصة (سيد القطار) يتحول القطار من مجرد وسيلة من وسائل النقل إلى رمز فنى له دلالته الإنسانية والروحية، بل والفلسفية أيضا،والحقيقة فإن (فليسار)ينتمى جغرافياإلى هذه الكتلة الشرقية التى شاع فيها الأدب الروسى منذ فترة بعيدة ،ولقد كان القطار تيمة فنية رئيسة فى أمهات القصص الروسية ،ومن المؤكد أن الكاتب قد اطلع عل ذلك فى الآداب العالمية كلها فهو كاتب كبير واسع الثقافة،ولكن ما يهمنى هنا هو ورود القطار كرمز فنى داخل بنيه القص لدى فليسار ولدى جميع الأدباء الكبار فى روسيا بل وفى العالم كله ،فعند (تولوستوى)مثلا يأتى ذكر القطار فى المواقف الفاصلة من كل قصة من قصصه ففى قصة: ((أناكارنينا)تأتى رمزية القطار على أتم صورة، وكان ذلك يظهر فى كل نقطة تحول من القصة كأنه الباعث الأساسى ..وأما فى القصة المسماه (أنشودة كروتزر)فإننا نجد للقطار عملين، فهو يرويها مسافر لرفيق مصادفة جمعه به القطار،وثانيا يأتى القطار لا كمسرح لحوادث القصة فحسب بل كعامل ملي بالانفعالات وذى أثر فنى قوى، فوصفه لسفره الأخير الذى كان فيه فريسة لعاطفة الغيرة..هو مأساة قوية)(١٠)

فإذا تركنا (تولوستوى)، وجدنا فكرة القطار موجودة أيضا فى قصة (المعتوه) (لديستوفسكى) وتأتى رمزية القطار على أتم رمزيتها فى قصة (الجبل السحرى) (لتوماس مان)و(الوحش البشرى) (لإميل زولا) ولكن (فليسار)يظل له عالمه الخاص الفريد فى قصته، فعلى حين يأتى رمز القطار فى القصص الروسية ليرمز غالبا إلى الوحدة والسلبية وتجسيد صورة الحصار،تأتى قصة(سيد القطار)لتصور عالما جد مختلف.

يبنى كل هذه المفردات القصصية بناء رمزيا دالا، حتى لو بدأنا من عنوان القصة (سيد القطار)وجدناه وحدة لغوية صغيرة رمزيه مكونة من (المضاف والمضاف إليه) والمبتدأ المضاف وهو (سيد) قد أضيف إلى (القطار) ولكن ترى هل تعين هذه الإضافة دلالة خاصة للقصة ولو بصورة مبدئية؟! ربما تكون هذه الوحدة اللغوية الصغيرة، وحدة العنوان القصصى دالة دلالة مجهولة تنتظر من يبنى عالمها الكامل، ولكنها فى كل الأحوال تظل فى مجهولها الرمزى، حيث هذا السيد الذى أشارت إليه القصة ولم تعينه بعد.

لن نستطيع معاينة ذلك حتى نعاين بناء القصة كلها،فمن هو سيد القطار؟هل هو من يرغد فى درجاته الأولى المقفلة المكيفة حاجزا نفسه عن حركية العالم وتواصله؟!أم هو من لا يملك أى شي فى القطار بل يظل مجرد عابر سبيل عبر عرباته!! لا يمتلك شيئا فيه، ولكنه يملك كل شىء من خلال التواصل مع الآخرين والانفتاح على العالم من حوله ،و(فليسار) يبدأ فى وصف المكان الذى يتحرك فيه القطار بعدسة الفنان اللاقطة للخطوط الجوهرية للموضوع، يخفت الزمان فى القصة ليتحول إلى الداخل النفسى وتتسع حركة المكان ممثلة فى حركة القطار ونظرا لأن القطار وسيلة سفر خاصة تتيح لمن يمتطيها أن يدرك أشياء العالم بجميع حواسه فقد استطاع الكاتب أن يكثف من الصور والألوان والأصوات للقطار، بوصفه المكان البطل الصانع للأحداث ،ويتخذ الكاتب من حركة القطار وصفيره نواة جمالية أولى، يخلق بها الرمز القصصى، فهذا الصوت الصارخ فى أعماق الظلمة، صوت القطار يعلو : (بطيئا كحية تزحف عبر وادى نهر الجانح،وبين الفنية والأخرى كان صوت صفارته الحاد يقطع سكون الليلة الحارة الرطبة وكأن الهدف الوحيد من هذا الصفير هو منع المسافرين من النوم)(١١)

هذا القلق الصوتى العنيف هو الموازى الرمزى للقلق النفسى لدى الكاتب،أو هو تجسيد صوتى صارخ لحالة الحيرة وعدم الطمأنينة لشي سوف يحدث ،أو قل البدايات الصوتية والتصويرية لتخلق الحدث فى القصة .ويظل الكاتب يحشد أصواتا فوق أصوات توازيها صور قصصية تجسد العنف والموت والجهانة ،فالقطار تارة مثل حية تزحف عبر الوادى،وتارة أخرى كرصاصة منطلقة عكس اتجاه الريح،وتارة أخيرة كرجل عجوز لاهث من الحرب ومتعب من المواجهات،وتظل الأصوات تجسد عبر حاسة السمع الموازى الإيقاعى لخيال الصور المرئية السابقة فالقطار يرسل صوتا معدنيا كأنها صرخات مكتومة ،وله صفارة حادة تقطع سكون الليل وتلتحم القطارات عبر الأصوات فيأتى قطار أخر له ضجيج كقصف الرعد ،الأصوات العنيفة الصاخبة المختنقة تتلاحم مع الصور المرئية المخيفة المظلمة لتصورا معا الجو النفسى للحدث والمكان والزمان ،فالحياة نفسها مثل القطار والزمان الذى يحركها هو قطارها نفسه ويتلبس

الزمان بالمكان القطار فى الوقت نفسه فعلى على حد قول (ميشيل بوتور: ((ماأسهل انتقالى من بلد إلى بلد بل من بيت إلى بيت، وفى تتابع هذه الأمكنة كم من ألاعيب وأشياء يمكن أن ولد)(١٢).

إن حركة القطار بصفيرها وصخبها تثير الخيال وتفتح أفق الزمان لخلق الحدث القصصى، إن حشد الصور الخيالية والصوتية والمرئية السابقة للقطار، تأتى رموزا فى القصة لتجسيد مشاعر القلق والحيرة كما قلنا، وكلما تصاخبت هذه المشاعر لدى القاص يود لو انتهت أو تلاشت فيقول :(لكن صوت صفير قطارنا كان مسيطرا تماما على ليلتنا ـ وكأنه ابتلع كل الأصوات الأخرى،ووصل عاليا إلى عنان السماء ليطلب منها إرسال دفقات متتالية من المطر المنعش)(١٣).

الحيرة هنا تبحث عن أمان والصخب يود لو تلاشى فى قطرات سامية روحية، ترسلها السماء، والقاص بهذه الجمل يبنى بداية الحدث القصصى القائم على التناقض بين محاولة الذات الإنسانية امتلاك الأشياء فى سفرها الوجودى عبر قاطرة العمر، وبين تخديم الأشياء للذات لتكون أكثر إنسانية، وأقل أنانية ،وهذا ما نراه فى بداية تخلق بذوره الأولى فى القصة فى قول القاص: ((كان القطار يكافح الظلام ويناضل ضد المسافة ويحاول تجاوز الأفق المتراجع الغامض الذى كان يغوى السائق بألوان متراقصة تأبى الاقتراب أو التدانى وينافح تلك الأرصفة المزدحمة التى كان من المستحيل معرفة ما إذا كانت حقيقة أم مجرد وهم يخلقه العقل المنهك)(١٤) .

هنا يتحرك الحدث القصصى فى ثوبه الرمزى الشفاف بين حقيقة ما حدث ورمزيته، والمتأمل فى جملة البداية فى قصة فليسار يلحظ هذا التوفيق الفنى الدقيق بين قدرة الكاتب على تخليق الحدث القصصى من جهة، وقدرته على إنماء الرمز الفنى من جهة أخرى وفى وقت واحد، فجملة البداية والاستهلال فى القصة نراها تربط بين القطار والليل فى خمس جمل متتالية فى الفقرتين الأوليين من القصة، وذلك فى قوله فى أماكن متعددة فى الفقرتين:((فى آخر مرحلة من مراحل رحلتنا الدائرية فى الهند وجدنا أنفسنا فى قطار البريد الليلى (وبين الفينة والأخرى كان صوت صفارته الحاد يقطع سكون الليلة الحارة الرطبة) .(ومن قلب العتمة جاء قطار آخر فى الاتجاه المضاد)... (لكن

كان صوت صفير قطارنا مسيطرا تماما على ليلتنا) .. (كان القطار ينافح الظلام ويناضل ضد المسافة)) فما علاقة هذه البداية القائمة على دالى القطار والظلمة بالدلالة القصصية، وكافة مكونات البناء الفنى للقصة؟

نحن نعلم أن جملة البداية فى القصة القصيرة تمثل جزءا أساسيا فى بنائها الجمالى والدلالى ومن الممكن أن تأول عبر مداخل جمالية متعددة حسب منظور علاقتها بمكونات القصة، وإذا كانت جملة البداية كما يرى ياسين النصير((أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التى ستكون جنينا))(١٥)

فبإمكان الناقد أن يدرك المغزى الرمزى لقصة فليسار منذ هذه البداية القصصية الموفقة، حيث يمكننا استبصار جدل القطار والظلمة فى الفقرة الأولى من القصة، وجدل القطار والصباح فى المشهد النهائى من القصة، ذلك أن (فليسار)قاص متمكن تأتى كل كلمة وكل جملة فى قصصه دالة فى بناء الحدث والشخصية، وتطوير منطق السرد القصصى لدفعه صوب الدلالة النهائية للقصة، فهذا الجدل الفنى بين النور والظلام، يعيننا بصورة مبدئية على تصور بداية تخلق الدلالة الكلية للقصةولعلنا ندرك الدلالة الميتافيزيقية لتجربة الظلام من خلال قول الدكتور زكريا إبراهيم : (ففى تجربة الظلام ما يعيننا على تصور العدم ولكنه عدم مشوب بفكرة الوجود، ذلك أن أشكال الأشياء حينما تذوب فى ظلمات الليل فإن الظلام يغمر بحضرته الثقيلة كل شىء، وعندئذ لايكون هناك هذا ولاذاك، بل مجرد وجود لامتحدد ولامتيقن))(١٦)

ولعل هذا التصور يكون أقرب فى بناء الحدث القصصى حيث يحتاج الخلق لبعض الظلمات والخفاء، وفى قصتنا نراها ظلمات مشوبة بالنور المتقطع عبر ليل القطار ومن الأفضل النظر للصور السردية فى القصة على أنها مخلوقات خيالية حية لها حياتها الخاصة الدالة. إذن نحن فى ليل الوجود، حيث لانستبين ملامح هويتنا الذاتية ولامرامى مقاصدنا الإنسانية، وما علينا الآن مع القاص سوى أن نستقل قطار حياتنا لنرى جهة سفرنا، فلكل وجهة هو موليها.

ويبدأ القاص فى سرد حقيقة ما حدث فى مونولوج نفسى يعمق من أزمة الحدث القصصى، فنراه ينتقل عبر السرد من تجسيد الصوت الخارجى للقطار ممثلا فى الصفير ثم الصخب، ثم الصرخات المكتومة فالرعد الهادر ـ إلى تجسيد المعادل النفسى الداخلى

لصوت الذات المسافرة عبر الزمان والمكان،حيث تمحى الفواصل بين الخارج الصاخب، والداخل اللاغب، ذلك أن رمزية الرحلة عبر السكة الحديدية كمايراها (هيلدزالوشر) فى((السكة الحديدية تمثل حياة تكون فيما وراء الحقيقة تقريبا.فإن الديوان المغلق من جميع النواحى يخلق عالما على حده يتعارض فيه كيانه الثابت الباقى باطراد التغير المستمر فى العالم الخارجى))(١٧)

إن وجه التناقض الكامن فى فكرة القصة يتجلى فى رغبة الذات ـ الشخصية فى التمتع بالخلوة داخل قمرات الدرجة الأولى ـ فى ذات اللحظة التى ترمز إليها القصة بأن التمتع الحقيقى للذات الإنسانية فى سفرها عبر قطار الوجود ـ يكون فى انفتاحها وليس فى انغلاقها على ذاتها ،فى انسيابها فى رحاب الآخرين، حتى وإن لم تمتلك من قطمير، وليس فى امتلاكها كل أشياء العالم بما يضع حاجزا عن التواصل مع الآخرين، جوهر القصة التى تعلى من أزمة الوجود الكبرى المتمثلة فى أن ((نتملك أو نكون)) والكاتب بالطبع لم يقدم لنا فكرة قصته هكذا كأنها وعظ أو حكمة فالفن أبعد ما يكون عن التجريد.

ولكن (فليسار)يقدم فكرته القصصية فى سرد قصصى جميل ومحكم حيث يتطور الحدث ومشاعر الشخصية وهيئه القطار رمز الزمان والمكان ـ فى وحدة عضوية حية لخلق الدلالة القصصية واستطاع (فليسار)بخياله الفذ خلق دلالته القصصية من خلال نسجها عبر التفاصيل الإنسانية البسيطة ـ تفاصيل حسية من أشياء العالم وموجوداته ((القطار ـ الناس ـ القطبان الحديدية ـ حركة الناس وعلاقتهم المتلاحمة داخل القطار)) كل هذه التفاصيل ذابت من خلال خيال القاص لتصنع عالما جماليا موحدا ذلك أن :((الخيال هو القدرة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور ،أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيها بطريقة أشبه بالصهر،وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة،منها العاطفى العنيف،ومنها الهادى الساكن)(١٨)

إن التنامى القصصى المطرد فى الحدث والشخصية يتم من خلال حركة القطار نفسه،القطار يسير بالناس شاءوا أم أبوا وكل واحد منهم يختار قدر سيره فى الحياة داخل القطار، يختار سفره الداخلى لمعقد فى ذات اللحظة التى يسير فيها القطار فى

الخارج على قضبانه الحديدية الصارمة، ويلتهب هذا التوتر لدى شخصيات القصة، كيف سيكون سفرنا؟! ما هو اختيارى الوجودى لسفرى؟!ويجسد الكاتب هذا التوتر ممهدا لخلق الحدث القصصى بقوله:((كان ثمة إحساس بالذنب يؤرق ضميرنا، وكأن ثمة كائن ضئيل الحجم يتراقص أمام أعيننا، ويمنعنا من الدخول إلى منطقة اللاوعى التى تسبق النوم، كان يهزأ بنا ويقول لنا بصوته غير المسموع، تريدون أن تشاهدوا العالم، وتحسوا به وتصادقونه،وماذا تفعلون؟ تعزلون أنفسكم عنه وترفضونه))(٢٠)

إن هذا التجاوب اللاهث بين صوت القطارفى الخارج، وتصاخب صوت الضمير فى الداخل، بين الانغلاق فى قمرة الدرجة الأولى، والانفتاح عبر النوافذ والركاب،هذا التناوب السردى اللاهث يعمق من اكتناه حقيقة الحدث القصصى وجوهر شخصية البطل الراوى، والكاتب يوظف ذلك باقتدار فنى عبر مكونات القص نفسه ويتخذ من القطار بمن فيه ـ حيزا مكانيا لتصوير حركة الزمان، فليس القطار هنا مجرد مكان ثابت محدد له ملامحه الخاصة من عربات لها هيئة مكانية وقمرة لها حدود ثابتة من الفرش والأثاث والرياش، بل يتحول المكان الثابت عبر السرد القصصى ليصير أفكارا إنسانية وأحلاما داخلية وقلقا لاهثا، وقد عمق فليسار من تجسيد جوهر المكان((القطار)) من خلال حركة السرد القصصى، يتضح ذلك فى عبوره أمكنة متعددة عبر دبيب القطار فى القفار والبرارى الهندية الشاسعة، وقد ساعده ذلك من تغيير إيقاع القصة الذى يتشكل بأثر الانتقال يقول بوتور:(ما أسهل انتقالى من بلد إلى بلد، بل من بيت إلى بيت وفى تتابع هذه الأمكنة كم من ألاعيب وأغان يمكن أن تولد))(٢١)

إن انتقال الكاتب عبر محطات متعددة فى القطار، قد مد السرد القصصى بتعدد صور الحكى التى دفعت بالحدث القصصى إلى ذروته، فالكاتب قد جسد من خلال عبوره المتعدد للمحطات أشكالا عديدة للحدث القصصى من خلال هذا الجدل الدائر بين القمرة ـ الدال المكانى الثابت ـ والنافذة ـ الدال المكانى المتحرك ـ

فكلما مر الكاتب الراوى على رصيف وهو دال مكانى أيضا، يكشف لنا عن أعماق ذاته، من خلال هذا الجدل الدائر بين النافذة والقمرة والرصيف، وحركة القطار، وبهذا ينقل الكاتب المكان عن جموده وثباته المألوف لنا ليكون تجسيدا للحالة النفسية والفكرية للبطل من جهة، وتطويرا للحدث القصصى من جهة ثانية

ومن هنا اتخذ القاص الأماكن المتعددة السابقة ليلتقط عبرها أدق خلجات ذاته، وذوات الآخرين، وذلك من خلال هذا التناقض المتأزم القائم على المفارقة بين اختياره الوجودى لجهة سفره فى الحياة من ناحية، وتناقضه مع جهات سفر الآخرين، أو حتى توجه القطار ذاته، ولنلحظ المشهد القصصى التالى: ((كنا كلما مررنا برصيف يموج بالبشر وشاهدناه عبر النافذة يعاودنا شعور بالشك والقلق، هل تلك هى بداية رحلتنا؟! هل ما يحدث حقيقى؟ أم هو مجرد ذكرى تعود للحياة؟ متى يتوقف ضجيج القضبان، ومتى سيلف الصمت المكان؟! ويملأ آذاننا المشتاقة، ومتى تحل السكينة فى قلوبنا، ويهجع عقلنا وترتاح أرواحنا))(٢٣)

إن القاص عبر هذا المشهد القائم على المنولولوج الداخلى يدفع بالسرد القصصى إلى ذرى شعورية شفافة، حتى ليكاد السرد أن يصير شعرا صافيا مكتنزا بالقلق الإنسانى الأصيل،والشوق اللهيف للإمساك بالحقيقة، ومن هنا تتحول قصة سيد القطار لتكون قصيدة شعرية ميتافيزيقية بكثافة سردها القصصى الموحى،عبررموزه الشفافة متلبسة أردية المجاز والخيال والرمز،إن الكاتب الراوى استطاع أن يحول الأمكنة المتعددة الثابتة إلى طاقة شعورية حية قادرة على تطوير الأحداث، والشخصيات، والبناء القصصى كله،فأمكنة مثل(النوافذ ـ الأرصفة المتعددة ـ ضجيج القضبان ـ الباب المغلق للقمرة ـ) هذه الأمكنة قد جردها القاص من غلظة وجودها الحسى ودفع بها عبر أفق خياله، وأشواقه الإنسانية الأصيلة لخلق الدلالة الجوهرية،المتمثلة فى البحث عن حقيقة الوجود الإنسانى، وهل هو فى ((أن نتملك أم أن نكون)) أو بتعبير القاص عبر منولوجه السابق ((متى تحل السكينة فى القلب)) وعبر هذا القلق تقع الأمكنة السابقة فى السرد القصصى بين الوعى واللاوعى، مستنفرة كل أحلام الكاتب فى الانتقال من حيز مكانى وجودى ضيق ((القمرة، الباب المغلق، الأرصفة المكررة، النوافذ المغلقة) إلى حيز مكانى طليق فيه تتحد الذات القلقة بجوهرها وتتصالح مع الكون بأسره، لقد قالت يوما جورج صاند: ((يمكن تقسيم الناس إلى الذين يطمحون لسكنى الكوخ والذين يطمحون لسكنى القصور))(٢٤)

وأنا أتصور أن (فليسار) يدفع بالمسألة إلى تعقيد أعمق، مما ارتأت جورج صاند، إذ ليس خلاصنا أو بتعبير عنوان القصة ليست سيادتنا لقطار وجودنا بالانحياز التام لعالم الكوخ الطرى المنساب فى العالم، والمتحد مع أشيائه وكائناته، وليس أيضا فى الانغلاق

التام فى قمرة الدرجة الأولى، والتقلب فى الرغد المسرف، بل فى جدل الفطري والحضاري، وتشابك الطبيعى و العقلى ، فهذا الأجنبي الثري الباحث عن الراحة فى التعالى على الآخرين، وامتلاك مالا يملكون، ومحاولته امتلاك سيادة القطار من خلال حجزه لقمرة الدرجة الأولى ليفوز بالخصوصية - هذا الأجنبي المنحاز لعالم المال والامتلاك والإشباع المادي تتحول صورته فى القصة إلى ((جلست بجوار النافذة وأخذت أحملق فى الأنوار المتراقصة عن بعد ، غيرت الصفارة نغمتها ، صارت أشبه بنوع من التأنيب المستمر وكأنها صوت قوة خفية تود أن تجادلني وكأنها تقول لى : أيها الأجنبي، أنت لست سيد القطار ، ولا حق لك فيمل تفعل، أنت لا تملك حتى تلك الرقعة الصغيرة التى تحتلها !!! قد يمنحك المال الحق فى الاحتلال ، ولكنه أبدا لا يعطيك الحق فى بلادة الشعور))(٢٥)

ويصور الكاتب فى المشهد القصصى التالى لهذا المشهد صورة قصصية بديعة وشفافة لإحساسه بالذنب، والحرج من ذاته ويبلغ بتجسيده مشاعره ذروة عالية من ذرى الفن القصصى القادر على بلورة الشجن، وتجسيد أدق خلجات الضمير، وكأننا قد اكتشفنا فجأة أعماقنا الإنسانية معه من خلال عدسة تصويرية " فلاشية" منطلقة من أعماقنا، وليست مصوبة علينا من خارجنا، وتأتى الفذاذة التصويرية لفيلسار فى توظيفه الدقيق البارع لعالم الأصوات فى القطار كمعادل موضوعى جمالى رمزى للقلق الإنسانى، وانقسام الذات بين عالمين كلاهما يعلن صخبه،ويناطح غريمه ونده، لابتلاعها فى جوفه ٠

إن الأصوات فى هذه القصة أشبه بزئير غابة كاملة من الوحوش المتعددة الافتراس، فى محاولة منها لابتلاع الذات الإنسانية الممزقة بين أن تمتلك وتنغلق، أو تكون وتنفتح . حيث يكون تحقيق الذات الإنسانية فيما ترى القصة فى تخديم جميع أشياء العالم ومجوداته المادية لتحقيق أشواقها إلى الطلاق والحرية والانسجام مع الكون- وليس فى تخديم ماديات العالم للذات، فتكون أسيرة المادة المنطفئة المغلقة٠

إن الوجود خلق من أجل الإنسان ، وخلق الإنسان من أجل غاية أبعد من مجرد حدوده المادية المغلقة ، إن" فليسار " يعيد للحياة المعاصرة المختلة، توازنها الجمالى الأخلاقى بعد أن ضلت غايتها، بأن جعلت الوسائل غايات، والغايات وسائل، ويدفع

الكاتب بالحدث القصصى لتصوير ذلك حيث يعرض عليه أحد الهنود :((أرجوك أن تسمح لى بالدخول والجلوس على الأرض فى قمرتك) فيتجاهل القاص سؤاله ، ويعرض عنه، فأين هذا الهندي من الدرجة الأولى ، والعجيب المدهش أن "فليسار " يكرر تعبير (الدرجة الأولى) أكثر من مرة وكأنه يسخر بمرارة من تعبيره المتكرر عبر القصة كلها، فهو تعبير رمزى ساخر متهكم ، يطرح علينا تصورات فكرية وجمالية متعددة من قبيل: من هو صاحب الدرجة الأولى ؟ ومن هو سيد القطار؟ ومن هو صاحب الميزان المعكوس والميزان المعتدل؟ ومن خلال هذا الجدل الساخر بين(الدرجة الأولى) لدى لقاص، وتذكرة(الدرجة الأولى)للهندى الذى رفض القاص ضيافته فى قمرته يسخر الكاتب من شكليات العالم وقشوره الظاهرة، التى تقنع زيفنا فى طريق اختيار وجودنا، حيث يكون هذا الوجود زائفا لأنه مرتبط بأشياء خارجية عن ذواتنا، مرتبط بما نملك، وليس بما نحس ونشعر ، فكلما كان التحكم فى حياتنا نابعا من هويتنا الداخلية وتفاعلاتنا الذاتية كان وجودنا أرحب وأخصب بل أكثر انسجاما لنا وللآخرين

وكلما كانت الأشياء الخارجية سيدة توجهاتنا قلت درجة انسجامنا مع أنفسنا، واشتد عدواننا على ذواتنا ذوات الآخرين، يتضح ذلك فى تصوير الكاتب : ((وبينما كنت آكل وأحملق فى الشحاذين فى الخارج ، يصرخ أحد نصفى ياله من طعام شهى كأنه طعام أهل الجنة !!! بينما يتحسر النصف الآخر،وهو يستمتع بالمأكولات فى غياب العدالة والظلم الاجتماعي وأنانية الإنسان ،والحكومات الفاسدة))

هنا تنقسم الذات على نفسها ، ينقسم العقل على العاطفة ، الجسد على الروح ، الإنسان عن الإنسان وتصبح الذات الإنسانية لدى القاص أكثر عدوانا على ذاتها: ((تقافز القلب حتى قارب الحنجرة، كان ينبض بالقرف والخوف ، كان ممتعضا من خساسة الروح ، وأخذت أرتجف)) هذا التصوير القصصي العميق التجسيد لانقسامات ذات القاص عبر مشاهد قصصية متعددة،، يصل بالحدث إلى ذروته، ويعمق منه فى الوقت نفسه، وذلك من خلال تجسيد الدلالة المضادة لحقيقة الحدث القصصي نفسه، أقصد بذلك أن بناء الحدث والشخصيات فى هذه القصة بناء رمزي قائم على التناقض ويرمز إلى دالين قصصيين جد مختلفتين ،كما استطاع هذا البناء أيضا أن يعمق شوقنا للغائب من خلال تعميق تصويره للحاضر، حيث يتضح الغائب الجميل من خلال

سطوة حضور القبيح)، إن " فليسار" شأن كل الكتاب الكبار يحس بحساسية الفنان الخاصة بأن ثمة اختلال في قيم الحياة، ثمة إعاقة فكرية في عقولنا وأرواحنا عن حقيقة الحياة وأن علينا أن نعيد الأمور إلي نصابها من خلال تجسيدات الفن وإذا كان الفن جمال، فإن الحقيقة أيضا جمال، ولكن عندما يحدث الانفصال بين الحقيقى والواقعى يحس " فليسار" بالآتي: ((كم يكون صوتنا عاليا عندما ندعو للمبادئ والمثل.... كم نحن شجعان في الملاعب وكم نتراجع بسرعة ونتحول بسهولة)) ٠

إن حساسية فليسار تكمن في هذه القصة تحديدا وعبر المجموعة القصصية كلها في هذا الشوق الإنساني الأصيل إلي رأب الفجوات المتصدعة فى الكيان الإنساني، وهو كاتب يملؤه الشجن على هذا الوضع الإنساني المختل، نراه تارة في قصة الفتى الهندي الأصم الفقير الذي يموت موتا نفسيا في (كتيبة الإعدام) وأخرى في قصة (بوابة علي الأفق) في الفتاة الأوربية الممزقة الروح والتي ينتفض جسدها بحثا عن لحظة انسجام مع العالم

في هذا الانقسام بين رضا الإنسان بواقعه، أو تدمير الطمع لكل وجوده في بدون تذكرة أو هذا الاعوجاج في تغليب حاجات الحياة والجسد علي حاجات الروح في (مد وجزر) إن الحساسية الخاصة لدى الكتاب الكبار متعددة حسب نوعية عبقريتهم، فحساسية شكسبير مثلا تكمن في شعوره الدائم بأن القدر شديد القسوة علي الطيبين، وشديد المودة للأشرار، فدائما أبطال شكسبير لا ينقصهم الوعي والانتباه والجمال الداخلي، ولكنهم جميعا يخرون صرعى القدر، وحساسية (ديستوفسكى) التي أشار إليها الناقد الروسي(بلنسكي) بعد قراءة رواية (المساكين) تكمن في وعيه النافذ بطوايا الضمير المثقل بآلام الآخرين،أما حساسية " فليسار" تكمن كما قلت آنفا بقدرته علي اكتشاف فجوات الروح وارتياد منازع الشجن الإنساني الدفين، الباحث عن الامتلاء والانسجام مع ذاته والعالم من حوله، ولعلني في بحث آخر أكون قادرا علي تتبع هذه الحساسية الشاملة في جميع أعمال فليسار.

وبعد أن يعي الكاتب في قصته حقيقة الدرس الذي علمته له الهند حيث أوضحت له بجلاء كما يقول عمق النقص الذي يعاني منه، نراه يدفع بالقطار إلي المحطة الكبرى،

وأظن أن الكاتب علي وعي عميق بكل كلمة في قصته فهو يقول في مختتم قصته: (في الصباح توقف القطار في محطة كبرى، كان الرصيف في ناحية نافذتنا. كانت زوجتي نائمة.) حيث يلحظ الكاتب نزول كل الناس بكافة طبقاتهم الغني والفقير، السيد والبسيط، كلهم يرحلون عن القطار، والهندي من الطبقة العليا الذي طلب ضيافته سابقا نزل هو الآخر، ولكن ما يلفت الانتباه حقا في نهاية القصة شيئان هامان لهما دلالة رمزية كبرى، نستطيع أن نعيها جيدا من خلال تنامي الرموز الجزئية المتعددة للقصة والتى تصب فى الدلالة الكلية للقصة فى النهاية.

الشيء الأول : عندما يربط الكاتب بين الزمان والمكان ربطا محكما في دلالة رمزية جديدة فهنا الزمن هو الصباح، وفي بداية القصة كانت البداية في الليل ، وهنا القطار يصل إلي المحطة الكبرى وفي بداية القصة وعلي طوالها يمر القطار بمحطات صغيرة متعددة، إذن نحن أمام لحظة تنوير عميقة حيث تشرق حقيقة الفكرة التي جهد الكاتب في تجسيدها جماليا عبر وسائط حسية انفعالية متعددة علي طوال السرد القصصي، هنا يكون الزمان صباحا حيث تتضح جميع الأشياء والحقائق

وهنا المكان محطة كبرى حيث نلمس جوهر الحقيقة في المحطة الكبرى، فهل الوجود الإنساني نفسه في وصوله إلي الحقيقة يمر عبر محطات عديدة في قطار العمر حتى يصل إلي حقيقة وجوده ؟ هل نحن محتاجون فعلا إلي محطات ليلية معتمة. وأصوات نفسية متعددة ومرهقة حتي نصفو وتنكشف طويتنا الإنسانية فى جوهرها؟! هذا ما تجسده القصة في هذا المشهد القصصي الرمزي الدال: (ثم لمحت الهندي من الطبقة الأعلى، كان يمشي خلف الفلاحين حاملا حقيبتين كبيرتين ، ويجر من خلفه ثالثة أكبر حجما، لم يعد خائفا من الذين لا يجب لمسهم، بل كان يتبادل مع اثنين منهم الحوار، وسرعان ما ابتلعهم الزحام، وصعد ركاب جدد للقطار)" " وهكذا تتولى قطارات الحياة وركاب هذه القطارات كل منهم يضع قدره ومصيره من خلال اختياره لطريقة وجوده، ولكن الشيء اللافت للانتباه في نهاية القصة، أن الكاتب يوصل حقيقة أخرى أكثر عمقا، وهي أن الرجل الهندي كان يملك أمتعة كثيرة جدا وكان يجرها أمامه، وكان يتحاور مع الناس في أثناء سيره، إن " فليسار" يريد أن يقول من خلال قصته أن ليست المشكلة الإنسانية كامنة كما أوضحت سابقا في الانحياز التام لعالم الامتلاك أو الانغلاق

التام في عالم الروح، ليست الحقيقة في هذا أو ذلك بدليل أن جميع من ركبوا القطار معه وخاصة الرجل الهندي الثري كانوا يمتلكون أمتعة أكثر من بطل القصة نفسه، ولكن الحقيقة تكمن في قدرة الإنسان على صنع النسب، والعلاقات، بين الامتلاك والكينونة في هذا الجدل الخلاق الحر بين أشواق الطبيعة، وحاجات العقل، بين أن تتملكنا الأشياء أو نتملك نحن الأشياء، هذه هي السيادة الحقيقية، والمعادلة الصعبة.

وفي نهاية القصة نرى الكاتب يلقي بالأمتعة كلها علي الأرض، الكل ركب القطار وسافر وحقق مأربه ووصل إلي محطته الخاصة تاركا وراءه كل شيء، سافر مطمئنا ونزل محطته مطمئنا، لا يزعجه صفير القطار ولا زحامه، بل هما علامة الحياة وحيويتها الدافقة يقول الكاتب : ((كان كل شيء عادي جدا عدا أنني لم أرى أي متاع أو حقائب في أية قمرة !! ولاحظت الترموس الأحمر مفتوحا وفارغا .هذا الترموس الذي أراد الهندي الثري أن يذيقه منه رشفات شاي فأبي القاص ذلك- وملقى علي أرض القمرة الأخيرة وكان صاحبه السيد الحقيقي للقطار - كان يحمل أكثر من عشرين حقيبة من مختلف الأحجام")) هذه هي الحقيقة التي اكتشفها أخيرا بطل القصة، وصورها لنا " فليسار"

الفن إذن أداة جمالية من أدوات الكشف عن الحقيقة، وهو وسيلة رمزية للمعرفة، والرسالة التي بثها إلينا" فليسار" في هذه القصة البديعة تؤكد لنا ما يقوله(هربرت ريد) من أن ((الهدف الأسمى للفنان مثله مثل رجل العلم إنما هو تقرير حقيقة فالفن ليس مجرد تجسيم لبعض العواطف كما تقول النظرية التعبيرية فالأعمال الفنية الكبرى في التاريخ لم تكن أعمالا كبري بفضل الحقائق الوجدانية الكلية التي استطاعت أن تجسدها. فالعمل الفني واقعة fact استطيقية وأثر واقعي وهو يوصفه شكلا مدركا يعد مقابلا موضوعيا للانفعال أو الفكرة أو الحدس وآية الصدق في المجال الفني هي دقة الرمز وانضباطه والتحامه التام بمعناه)(٢٦)"

وقد استطاع "فليسار" من خلال رمزية القطار في القصة السابقة أن يكشف عن حقيقة كبرى من حقائق الوجود ولكن مع احترام مقومات الفن، فأشكال الرمز هي أشكال الوجدان، والكاتب قد أخضع الحقيقة لمعيار الاتساق والتطابق في بنية القص ذاته، بمعنى استغلال إمكانات البناء في القص عبر الوسائط الحسية المتعددة، بما يحقق بينها الاتساق الشكلي، والتطابق الوجداني من خلال علاقات الاستمرار والوحدة

والتوازن فى البناء القصصى نفسه، فكانت القصة أشبه بالسهل الممتنع في تدفق السرد، وحيوية التصوير، وانسيابية الأحداث، وتلاحم التفاصيل وتفاعلها، والمزج بينها في دقة جمالية محكمة، حققت القصة هذا الكل الحي المعقد المؤثر الذي أطلق عليه " فليسار" (سيد القطار)

القص ورمزية القلــق والفــــراغ

يقول الناقد الكبير(" أ. س. برادلي) " يظل الموضوع خارج القصيدة " وإذاكانت القصة القصيرة لدى " فليسار" في شكلها الأبهى أقرب إلى شعرية القصيدة فدائما لا نتبع قيمة القصة عنده من موضوعها بل من تشكيلها الخلاق، فمهما تكن علاقة القصة بالحياة والواقع وإنها نبتت من بحر الحياة فستظل القصة شئ، والواقع شئ آخر، فالفن فن، والحياة حياة ، الفن عالم قائم بنفسه له قوانينه الخاصة المستقلة، مثله مثل عالم الرياضيات، أو عالم الوجد الصوفى، هل نقول عن القصة بتعبير سارتر إنها (موجود لذاته) وليس مجرد (موجود في ذاته) ((unen - Soi))شأن غيرها من الجمادات ، فالقصة لدى فليسار أشبه بمعبد هندي جميل لا نستطيع أن ندخله إلا وفق شروطه الخاصة ،ومن هذه الشروط أن تخشع أمام مكوناته الخاصة، والقصة بأحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها وأزمتها عالم كامل مستقل من الرموز، حقا أن الإنسان كما بين(ارنست كاسيرر) هو مخلوق رمزى قبل كل شئ ، يضع الرمز ويعيش بالرموز ولها وفيها. ولكن ليست الرموز في الفن مجرد مجموعة من العلامات التي تشير إلى المعاني أو التصورات، بل هي شبكة حيه فعالة معقدة تجسد انفعالات الفنان وحدوسه ورؤاه ،ذلك أن الفن يقدم لنا حقائق مثل حقائق الرياضيات والعلوم ولكن وفق طريقته الجمالية الخاصة، انه ينقل إلينا (حقيقة فنية) كما يقول(سوزان لا نجر) حقيقة لا يستطيع العالم أن يتوصل إليها أبدا، ذلك أن الوجدان الإنساني أوسع بكثير من دائرة العقل الخالص، والحقيقة الفنية إحدى صور فهم الذات والعالم ، فالفن ليس مجرد تنسيق بناء ولا تكرار صور، بل هو أبعد من ذلك فهو كشف لحقيقة جديدة عبر وسائط الفن الحسية، هذه الحقيقة قادرة على الإشعاع في كل اتجاه حسب منظور رؤيتنا لها، وهى توسع من أفق معرفتنا بأنفسنا وبالعالم من حولنا إنها تمتد إلى ما وراء تجربتنا الواقعية أو خبرتنا الحالية .

وعندما نتصور أن الفن شكل قبل كل شئ، والقصة القصيرة شكل كلى منسجم مع ذاته وقابل للإدراك المستقل مثله مثل كائنات الطبيعية الحية، فلا يعنى هذا بأية حال انفصال القصة جماليا عن الواقع الذي صدرت عنه، وعن القراء الموجه إليهم

فاستقلال البناء الجمالي عن واقعية المفردات الحسية لا يعنى انفصاله عنها، بل يعنى أن القصة القصيرة لدى فليسار تبنى علاقتها الخاصة بالواقع وفق شروطها الجمالية الخاصة، بما تزيدنا وعيا بالجمال

والواقع معا وقصة (السيدة ذات العضة الحديدية) موضوعها في واقع الحياة عادى جدا يستطيع أن يدركه كل الناس على اختلاف مداركهم وثقافتهم، فلا جديد في الموضوع، فكم مرة سافر أقوام على متن سفينة عملاقة، وتبادلوا الأحاديث والمتاعب، إنها عادة التجمعات البشرية في أي اجتماع بشري، في شارع في الحارة، في الجامعة، في الأسواق، على متن الطائرات، أو في سفينة، مثلما كان الحال في القصة ، ولكن المهم ليس هو المشاع لدى كل الناس، وهو موضوع السفر، بل المهم في هذه القصة الرمزية البديعة أن " فليسار" قد حول المألوف إلى غير المألوف، وجعلنا نرى البواطن الكامنة الملتهبة، وراء المظاهر السطحية الراكدة، إنه أطلعنا على الوجه الآخر من العالم، أو الوجه المختص من الحقيقة ، هذه الحقيقة التي صورها الشعراء الصوفيون العرب بالغادة الجميلة الملثمة التي تتأبى على الظهور، وتتمنع من الإمساك بها، ولست أدرى لماذا صور معظم شعراء العالم قصاصهم الحقيقة بالأنثى ما وجه العلاقة في ذلك؟ ولماذا استطاعت شهرزاد بخيالها الأنثوي المبتكر أن تخرج شهريار المختل المريض من أمراض الواقع والمادة –إلى أفق المعافاة، وبكارة الروح ونضارة الجسد.

على أية حال لقد استطاع " فليسار" في قصته أن يحشد الصور والألوان والأصوات ليبنى الأحداث والشخصيات على متن سفينته الشاملة، وكأنها سفينة الخلاص النوحية- ليجسد لنا رؤيا قصصية متعددة الإيحاءات والدلالات. وإن قلت آنفا أن " فليسار" (كاتب كريستالي) بمعنى أن تشكيله الجمالي للقصة متراكب معقد، رغم بساطته المتناهية، فهو أشبه بتعددية انعكاس الضوء وقدرته على الاحتواء والشمول رغم بساطته اللونية العفوية، فالكاتب ينغرس في أعماق الأحداث، وكنه الشخصيات، وكأنه عالم جيولوجي عتيق موكل يكشف الطبقات الجيولوجية الأول للشخصيات الإنسانية، هذه الطبقات التي ركبت وكونت تكوينات الروح، والهواجس والوجدان البشري. فإذا

أضفنا إلى ذلك هذه السينما التصويرية المحتشدة في خيال " فليسار" سواء للواقع الخارجي المحيط بالأحداث والشخصيات، أو الواقع الداخلي النفسي للأحداث والشخصيات، عرفنا مدى الثراء في بناء القصة عنده خاصة قصته (السيدة ذات العضة الحديدية) هل الكاتب يرمز بهذا العنوان وعلى طول قصته بعضة الرغبات الإنسانية الدفينة التي خلصت جميع من امتطوا السفينة من عالم الطمأنينة إلى عالم التناحر؟ بما يرمى بهم جميعا إلى متاهات الخوف والقلق على شئ ما مجهول

ربما يكون بحثا عن تحقيق الذات أو الاحتياج إلى أن يكون للحياة معنى ما ، أو الرغبة الجامحة للذات الإنسانية في السيطرة على فراغها باختلاف التصورات، وملء حيز الحياة بالفعل أي فعل حتى لو كان مضادا لها؟ أم هل كانت هذه العضة الحديدية رمزا لعضات الحياة نفسها، وهى تطحن عشاقها، في جوف سفينتها، رمز الإبحار في حقائق النفس والفكر؟ أم هي في النهاية رمز كلى شامل لحركة الحياة – سفينة الحياة- وهى تتدافع بالبشر ويتدافعون بها حتى ينقضي كل شئ ، هل الحياة نفسها منسوجة من مادة الأوهام، نحن ننسجها ثم نخرق ما نسجناه؟!! بعد أن تكون قد مزقتنا معها!!.

ربما أحد هذه التصورات يكون الدلالة النهائية من القصة ، وربما تكون جميع هذه التصورات، وربما لا يكون شئ من ذلك، والأمر كله يكون خاضعا لأوهامي الخاصة في التلقي والتذوق على حد تعبير ت. س إليوت: (أن الأمر متوقف – في المقام الأول – في فهم الرمز على حساسية المتلقى (Sensitivity) ووعيه به، فالرمز يقع في المسافة بين الكاتب والقارئ ولكن ارتباطه بأحدهما ليس بالضرورة من نوع حلمه بالآخر، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء وهما وصفان متفاوتان))(٢٧)

إننا في الرمز نمارس حلما من أحلام اليقظة، ومن شان الأحلام التكثيف والتعدد والإيحاء اللامتناهى وكل عمل أدبي أصيل، تموج به الرموز وتموج به الموز((فهو جهد ذو منطويات رمزية تضئ لنا عالم الكاتب وتفصح عن مخبآت نفسه وما فيها من قيعان أو ذرى نفسية ووجدانية))(٢٨)

وبالطبع ليس المقصود أن الرمز يعبر عن لا شعور الكاتب بصورة متطابقة، فللرمز استقلاله الجمالي التعبيري عن كاتبه، حتى لو عبر عن همومه ورؤاه.و فليسار في قصته السابقة..يجسد فى شخوصه وأحداثه دلالات رمزية كثيرة، أوضحت بعضا منها سابقا، ولكن الآن نرى كيف بنى الكاتب فكرته الرمزية جماليا.

في البداية يبدأ القاص قصته بداية مدهشة حيث تكون الفقرة الأولى من القصة مجرد تعليق على ما سوف يحدث، وكأنه يضعنا مباشرة مع النهاية، ثم تبدأ القصة في الفقرة الثانية، حيث سفر القاص وزوجته إلى استراليا في عابرة قارات كأنها قارة في ذاتها، المسافرون ارتحلوا بحثا عن أمل أو حياة أفضل، وكان شاغلهم الكبير كيف يبدون مهمين أمام الآخرين، كيف تحقق حاجاتهم إلى الإنسانية واهتمام الآخرين بهم

ولكن كيف يتم ذلك داخل علاقات غريبة بينهم نبتت لتوها فليس لها ماض يدعمها، فالجميع غريب عن الآخر، وكل منهم يحاول أن يكون صاحب القيمة الكبرى بأي ثمن، حتى ولو كان الثمن هذه الأكاذيب والشائعات، وتزييف الذات، يقول الكاتب : ((كانت الرحلة إلى استراليا ستصبح شديدة الملل لو لم تكن طبقات السفينة الأربع مأهولة بالعديد من البشر أصحاب (الماضي المثير)) إذن سيكون البطل في هذه القصة المثيرة حقا هو "الحدث " فيما أرى وليس الأشخاص حقا إن الأشخاص هم الذين خلقوا الأحداث أو قل اختلقوها ولكن يظل الحدث أكبر منهم، بل قادر على ابتلاعهم وتمزيقهم جميعا، فالأشخاص عبر علاقتهم اليومية في السفينة أسرى أوهامهم المتعمدة، وشائعاتهم المتقنة الصنع، أين صوت العقل؟ أين نور الروح؟ لا شئ الكل يموج في بعض عبر موج لجي، من الوهم والشائعات، فالإنسان قادر على أن يدمر نفسه بنفسه ما لم يجد ما يفعله.

ويبدأ الرجل الصيني الصغير في خلق التقارير السرية عن ركاب السفينة والتى يقدمها فى هذا الوصف الغرائبي:((هناك قاتل- بصرف النظر عن " بوريللي" وخمسة لصوص هربوا من السجن" وفيلسوف يستطيع أن يشرح - وخاصة لي ولزوجتي إذا كنا مهتمين بهذه الأشياء معنى الحياة، وثلاث فتيات أبكار يفكرون في أن يفقدون عذريتهم على يد أحد ضباط الباخرة ،وثلاثة من رجال المسنين الذين سيصابون بأزمة قلبية

قاتلة مع أول عاصفة تهب على السفينة وعلى الأقل أربعة من النسوة اللواتي يفكرن في ترك أزواجهن عند أول توقف للسفينة، وعدد من اللصوص الذين ينتظرون الفرصة السانحة كي ينظفوا الكبائن من كل غال ونفيس، وعلى الأقل مائة أسرة تركت الفاقة خلفها من النصف الشمالي من الكرة الأرضية، وأبحروا يحدوهم الأمل في أن يصبحوا أثرياء جدا))

أردت أن أورد هذا المشهد القصصي بكامله، لأنه هو البذرة الأول المكثفة، التي ستتخلق منها الأحداث الصغيرة المتناثرة على طوال السرد القصصى والتي خلقت الحدث الكبير ، وتقرير الرجل الصيني أشبه بنبوءات وهمية، أنه فرغ من وجوده الخارجي تماما هو شئ مهمل لا قيمة له، فانطوى على وجوده الداخلي المائج بالشرور ليحقق ذاته ولو بالوهم، انه يريد أن يكون مهما وسرت عدوى الوهم والشائعات لدى جميع ركاب السفينة فوجودهم فارغ قاحل على ظهر السفينة، وكيف يكون لوجودهم معنى ولذواتهم أهمية،انهم جماعات فقدت إحساس الطمأنينة، والهدوء النفسي وأصابتهم عدوى السرعة، وإيقاع الآلة

وهذا ما أشار إليه القاص في لمحة دالة غر محددة فى بداية قصته حيث قال: (أين تلك الأيام الخوالي عندما كان الهواء لا يزال خاليا لا تزحمه خمسة آلاف طائرة تتدافع لتجد مكانا في كل لحظة، عندما لم تكن العجلة هي قانون الساعة عندما كان المرء شابا مفعما بالأمل والإحساس بالشكر)"

إذن الكاتب يبين لنا من خلال المشهدين القصصيين السابقين عن تناقض عميق جد علي الطبيعة الإنسانية، ودائما كما قلت سابقا في قصة (سيد القطار) دائما " فليسار". شديد الحساسية للفجوات الممزقة في الضمير الإنساني، فهؤلاء المسافرون ليسوا من أبناء الأيام الخوالي، أيام النقاء وعدم غلبة الآلة علي تصرفاتهم، ويجب أن نتريث في استقطار الدلالة القصصية عبر بنية السرد كله، فالقصة لا توجد في هذه الجملة أو تلك أو هذا المشهد دون غيره، بل الدلالة القصصية النهائية هي مرور جبري عبر التشكيل الجمالي للسرد القصصى كله، أي عبر الشكل القصصي نفسه وعلينا أن تعرف أن التصميم الهندسي أو المخطط الهندسي للقصة هنا ليس هو التشكيل، فالتصميم الهندسي لها من عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصية أي هيكلية البناء غير ملء

هذا الهيكل العظمى باللحم القصصي والدم الحكائي السردي المتطور، والكاتب يطور من دلالته عبر تطور التشكيل السردي نفسه، فهو في البداية يعلن في مفتتح القصص تحسره علي الأيام الخوالي الخالية من ازدحام الآلة، وغلبة السرعة علي الحياة، ثم ينتقل عبر مشاهد قصصية متعددة ليصور ملل الركاب، ومحاولتهم دفع هذا الملل، بإثارة الاهتمام إليهم، ثم يدفع بالحدث إلي مراحل أعمق، في هذا التصور السردي القائم علي وصف ما حدث: ((كان من السهل استنتاج أن المحيط الغاضب هو السبب الرئيسي للقلق، الذي أخذ الجميع يعانون منه، وكنت ترى القلق في الوجوه الشاحبة، وتسمعه في الأسئلة التي لا تنتهي حول مدى متانة السفينة وهل تلك " الأشياء" أمور معتادة عند ركوب البحر؟ ولكن الدليل الدامغ علي القلق كان كمية الكحول التي يستهلكها المسافرون في الحانات والمطاعم يتساوى في ذلك الجميع، حتى أولئك الذين كانوا يدعون في الأيام الخوالي أنهم لا يقربون أي شيء إلا اللبن وعصير الفاكهة")).

إذن لا يمكن استنتاج ما حدث من القلق الناتج عن وحشية المحيط الهادر بالركاب، وليس ما حدث أمر طبيعي يحدث بين ركاب أي سفينة، فالقلق الحادث للركاب يفوق كل أسبابه الظاهرة، بدليل الرغبة الجموح في تغييب الذات الممزقة في ماء الكحول

وحتى اللذين أتوا من عصر الطهارة واللبن والفواكه، هل المحيط واللبن والفواكه كلها رموز أخرى لأشياء أخرى؟ هل المحيط الهادر بموجه هو تطورات الحياة المتلاحقة والتي تدفع بسفينة الحياة أو سفينة المجتمعات والحضارات إلي موجات وجودية أخرى، ربما يصح ذلك فالكاتب أرجع القلق إلي أسباب مجهولة، حتى الآن، وربما لو تطورنا مع بنية الأحداث نفسها، نكون قد تطورنا مع وضوح الدلالة القصصية شيئا فشيئا، ولكن البداية الأولى تتجلى فى هذا الكحول الذي غرق فيه الجميع، والكاتب يجسد هذا القلق المجهول الذي يلف الجميع تحت سطوته، بكافة الوسائط الجمالية تارة باللون، وأخرى بالصوت، وثالثة بالصور المتراكمة، " و "فليسار" يمتاز ببراعة في التصوير لخلجات وطوايا النفس الإنسانية فله كما قلت سابقا (مخيلة سينمائية مرهفة) قادرة علي التقاط النأمات الروحية الموغلة في الخفاء، فهو يصور مشاعر الركاب، بعد أن كشر وحش الموج عن أنيابه، وكاد يبتلع السفينة بما فيها – يصور "فليسار" جو الحدث داخل الشخصيات وكأن رعب الخارج يصب في رعب الداخل أو

قل يتحد الوجود كله في إشاعة جو القلق والرعب :(كان الكبار قد تحولوا إلي أطفال بدأت العجائز في ممارسة تنس الطاولة، وأخذ السادة المحترمين يجربون رفع الأثقال في صالة الرياضة ، وطلبت السيدة " نايلور" ولأول مرة في حياتها كأسا من الويسكي المزدوج ، واشتركت راهبتان كاثوليكيتان مع ثلاثة مقامرين محترفين في دورة بوكر، وحاصر المسافرون نصف الأميين مكتبة السفينة ثم احتلوها)

إن هذا التحول الصارم علي جوهر الشخصيات، يؤكد ضخامة الحدث، من القلق الملتهب، إلي الخوف من الموت، حيث ينفجر بركان الرغبات الإنسانية الدفينة ساعة مواجهة النهاية ، الجميع حريص علي النهل من نهر الحياة قبل الدخول في عتمة الموت، لماذا حدث ما حدث؟ هذا السؤال يظل بلا إجابة فقط يدفع الكاتب بالحالة القصصية إلي مراحل متطورة من القلق المحرج، والجميع يصفون هذه الحالة ويقعون أسراها في وقت واحد ، لم ينج منها سوى الأطفال كما يقول الكاتب :" أسعد الناس هم الأطفال الذين كان غضب البحر المدمر بالنسبة لهم أرجوحة يلعبون بها وليس مؤامرة من قوى الطبيعة فكانوا يصرخون ويجرون في فرح عارم")

الصغار كانوا بمنأى عن عالم الكبار، وبمنأى عن الرغبات الدفينة في إثارة الشعور بالاهتمام، حتى لو كان وهما وكذبا، وبمنأى عن عالم السرعة وازدحام الآلات وعدم نقاء الهواء،، وربما كانت الأطفال هنا رمزا أيضا، وربما بدأ الحدث يبين عن ملامحه قليل،ا في قراءة جميع الصور القصصية السابقة المتناقضة في بوتقة واحدة، هل ثمة علاقة بين نجاة الأطفال البرآء من عالم الكبار الواعيين لمؤامرة الموج، واصطخاب رغبات الذات الدفينة؟! هل يصور الكاتب من خلال أحداثه علامات فارقة بين طبيعيتين إنسانيتين عبر عصرين مختلفين.

طبيعة إنسانية هادئة بسيطة دون ازدحام آلي، يغلب عليها الأمل والرضا، وطبيعة إنسانية مريضة متوترة قلقة تنغمر في الجري وراء تضخم الذات واللهاث وراء تحقيقها بأية صورة، حتى لو كانت وهما في عصر الآلة؟ ربما لم يقصد الكاتب هذا بالضبط، ولكن الذي يجعلنا نرجح فهمنا السابق للقصة بروز هذا الرمز الخصب الفعال داخل

بنية القص أقصد(المرأة ذات الفك الحديدي) فبعد أن كسر فكها قام الأطباء أبناء الحضارة المادية الجديدة بتركيب فك معدني اصطناعي لها، عندئذ تتضح دلالة الحدث القصصي أكثر من أي وقت سابق علي طوال السرد القصصي، إذ تأتي دلالة الفك المعدني الاصطناعي بالغة الأهمية، فهي غزو مادي صارخ للجسد الآدمي الفطري، وتبديل الخلق، وتغيير الأشياء الطبيعية عن جهتها الأصلية، ومن خلال هذا النسج المنكود بين الفطري الأصيل والاصطناعي الدخيل، بين الطبيعى واثقافى، تنقسم الذات الإنسانية، فالسيدة التي أجريت لها العملية ((أعطاها الجسم الغريب الموجود في تجويف الفم إحساسا بأن ثمة جزءا ناقصا من جسدها، ولذا أصبحت ضحية لرغبة عارمة لا يمكن مقاومتها لاسترجاع الجزء المفقود وتعويضه بأن جزء من أجساد الآخرين، ولذا صارت مصاص الدماء لا يقاوم)).

إن الكاتب يبلغ بدقة تصويره للحدث الوهمي مرتبة الحقيقة، إذ يوهم القارئ بحقيقة ما حدث حتى لو كان خيالا أو أسطورة كما عبر " فليسار "نفسه عن هذه المرأة الأسطورة التي نصفها جسد أنثوي طبيعي ونصفها الآخر جسد حديدي اصطناعى، إن القاص هنا يدفع بسرده القصصى إلى أجواء عجائبية تشارف حد الأسطورى ((ذلك أن العجائبى يحضر فى النص السردى بشكل متواتر حتى فى (الأدب الشخصى) فيجيء محركا ومولدا للمتخيل، وتشكيلا يطرز النسيج النصى لتحقيق إحدى الوظيفتين، الإدراكية والتطهرية)(٢٩)

ألم أقل من قبل بأن الكاتب له حساسية عميقة تجاه الفجوات الكامنة في الطبيعة الإنسانية جراء تلاحمها مع مستجدات الحياة إن فليسار" كاتب قيمي بالدرجة الأولى ولكن القيم يجب أن تفهم هنا بمعناها الجمالي، فالأخلاق توصف بالخير أو الشر فقط، ولكن الفن الجميل يوصف بالجودة والقدرة على التشكيل والقصة تكون عندما يسيطر الكاتب علي فنه سيطرة جمالية متقنة، و يدفع بنا بفضل هذه السيطرة المنظمة إلي التأثر الجمال بالقصة، فإنه يكون قد أدخلنا رحاب الأخلاق بمعناها الواسع، فكل عمل جمالي هو حالة جمالية خيرة بفضل تأثيرها الجمالي ودائما قيم الحق والخير والجمال غير منفصلة في السياق الوجودي الفعلي، أو السياق الجمالي

التشكيلي " و فليسار" إذ ينفعل بأشياء العالم ومفرداته الحسية كما هو الحال في السفينة وركابها وتجوالها عبر المحيطات، فإنه يكتشف جوهر العالم من خلال هذه المفردات ذاته،ا إن " فليسار" يكتشف في سفينة الحياة المعاصرة كيفية تحول البشر من حالة إلي حالة، أو تحيف الجزء المادي الصناعي علي الطبيعة في الإنسان، فحدث هذا الاختلال الحياتي وما أ فرزه من قيم أخلاقية بالمعنى الواسع لكلمة قيم - أخلت بالنسب الطبيعية اللازمة لاستمرار حيوية الروح الإنسان،ي وطلاقة حريته، وهو يبرر لنا ندب الكاتب للأيام الخوالي في بداية قصته قبل ازدحام الهواء بآلاف الطائرات في وقت واحد، إذن قلق أهل السفينة ومللهم وإحساسهم العارم بضياع ذواتهم، ومن ثمة محاولة اختلاق أحلمق زائفة، أو أسس علاقات إنسانية مريضة، قائمة علي تصديق الوهم، والرغبة العارمة في خلقه وتصديقه - كل هذا يقر بنا بما سماه " أولفن توفللر" (بدوامية العلاقات الإنسانية) جراء التأثير الاجتماعى للحضارة المادية المعاصرة، ويقصد بذلك أن تكون العلاقات الإنسانية بين الناس قائمة علي الشكليات السريعة الخالية من العمق والتروي، فالعصر التكنولوجي يفرز أخلاق السرعة، وعدم الوضوح واللامعيارية، فهل كان ذلك وراء شيوع الإشاعات بين المسافرين المغتربين المزدحمين بالقلق والعزلة؟ هل ستغرق سفينة الحضارة التكنولوجية المادية إن لم تتوازن نتائج الآلة مع حيوية الروح؟!.

ماذا حدث للسيدة " فوجلسانج" في جزيرة " كور يسكا" الفرنسية وماذا تم لها في مستشفى " مرسيليا" " لعل فليسار" يقربنا أكثر من عمق الحدث عندما يقول :

(فوجود ألواح من معدن في الفك أمر، لكن افتراض أن وجود مثل هذه الألواح يؤدي لتغيير شخصية المرء واحتياجاته هو أمر آخر تماما") إذن الكاتب لا يقول حقيقة واقعية بل حقيقة فنية رامزة، أن تركيب المعدن في الفم الإنساني يمثل تجانسا كاذبا بين الطبيعى والصناعى، ومن ثمة ستظل هذه السيدة ملهبة لخيال جميع الركاب في خلق الأكاذيب، إنها تكوين لغوى قصصى كاذب قادر علي نسج الأكاذيب لدى الآخرين - المسافرين جميعا، والأعجب من ذلك أن صدق الآخرون الوهم، وساءت العلاقات الإنسانية كلها بين أفراد السفينة جميعا، هذا يكذب علي هذا، ورجل يفتض عذرية فتاة، وامرأة عجوز تلهث وراء أخبار كاذبة، ورجل " يفبرك" الأوهام وينشرها

ويصل العدوان بينهم جميعا حدا هائلا وصل إلي درجة الاعتداء الجسدي، وتتنبأ السيدة المسنة في حلم :(فقد حلمت الليلة الماضية بعاصفة رهيبة في البحر وكيف أنها تحس إحساسا يصل إلي عظامهما أن هذه العاصفة علي وشك الهبوب) ويبدأ مظهر الأحداث وحركات الشخصيات في السرد القصصي ينمو نحو النهاية فقد اختفت (آميليا وأختها) منذ يومين، وتوارى الرجل الصيني مصمم الإشاعات والأكاذيب، ولم يعد يحس برغبته العتيقة، في إثارة اهتمام الآخرين، هل بدأ يصحو من وجوده الغائب ربما؟ وانفض الآخرون اللذين كانا يشاركونه الرغبة نفسها، لقد أحس الجميع بالقرف، ويعترف الصيني بقوله: (أنا لا أعرف لماذا هكذا حدث الأمر، ربما أردت أن أفعل شيئا، أو للهروب من الملل، ست أسابيع علي سفينة، وكل ما حولك هو هذا الماء الذي حشدهم الكاتب سأجن لو لم يحدث شيء) ٠

إن هؤلاء المسافرين الذين حشدهم الكاتب بإرادته الجمالية الخاصة، علي ظهر سفينة واحدة، كانوا كالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله، فهم أبناء حضارة مريضة، قائمة علي الهشاشة والقشور، ليس لها عمق وجدانى ، ولو حدث مرة وانخلعوا عن شبكة الحياة المعقدة التي تكتنفهم في رحاها المادية الدائرية – لو انخلعوا عن هذه الشبكة وركبوا سفينة ليس لهم عليها أي علاقات إنسانية قديمة، ولا أي ماضي سوى أ ن تركهم الكاتب لحياتهم الجديدة،!! ماذا سيكون تفكيرهم في قضاء لحظات الحياة؟ هل سيستمرون في فطرهم النقية كأهل الفطر الملآنة بالرقة والحنان للحوار مع الإنسان، والاستمتاع بالحياة في بساطة شأن الأطفال الذين لم ينلهم سوء في السفينة؟ أم سيكون وضعهم مأساويا

كما حدث في القصة فعلا؟ ما الذي يربط الإنسان بالإنسان في حضارتنا المادية المعاصرة، هل مجموع العلاقات الاستهلاكية المعقدة التي تذوب فيها الذات الأصلية وسطو (القطيع الحاشد) كما يقول (هيدجر)، فلنجرب ذلك ونأخذ بجميع هؤلاء الناس علي ظهر سفينة، لقد حدث ما حدث بعد أن فقد جميع هؤلاء الناس ذواتهم في حضارة تمحو الذات، وتعلى من مجد الآلات.

فظهروا جميعا علي السفينة وكأنهم مصابون كما يقول الكاتب بعرض غريب فعل،ا كما تنبأت السيدة العجوز في حلمها السابق – ربما كان هذا المرض فيما أرى يتركز في خواء الروح من جوهرها ، أوافتقاد الذات لكيانها الأصيل، في أن تكون هي الغاية من الوجود ، وليست مجرد وسيلة مستهلكة من وسائله العديدة الفانية،، لقد أصاب الجميع هذا المرض العضال.

ويصور الكاتب في مهارة فائقة جو الحدث في لحظات درامية متطورة تدفع بالحدث للنهاية المرتقبة: (لقد اجتاح مرض غريب السفينة وفي آخر النهار أظلمت الدنيا فجأة، وبدأ المطر في الهطول بشدة وجاءت الريح عاتية عبر البحر، فأعطيت الموج طاقة إضافية ليرغي ويزيد، حتى أن السفينة بدأت في الترنح بشدة، ولعلو الضوضاء الناجمة من المحركات لم نكن نسمع الرعد، وبين الحين والآخر كانت عابرة المحيطات الضخمة ترتفع كما لو كانت توشك أن تطير، وحينما كانت تعاود الهبوط في الوادي السحيق بين التلال المائية كان يبدو أنها لن تتوقف عن الهبوط إلا في قاع المحيط).

لقد علا صوت الخارج، صوت الآلات والمحركات علي صوت الداخل، صوت الروح الإنساني، وبدأت نذر الإطاحة بالإنسان شديدة في البرق العاتي، والرعد الهادر، والاهتزاز المدمر الذي ينتقل من السماء إلي أعماق الأرض، من النقيض إلي النقيض، هذا المشهد القصصي التصويري بأصواته وحركاته وألوانه الصافية يجسد حقيقة العضة الحديدية التي بدأ بها الكاتب قصته، إنها عض الحديد المعاصر علي الروح الإنساني القتيل، وستظل هذه العضة فادحة، بل هي في انتظارنا جميعا ما لم نتدارك الأمر جميعا، فنهاية القصة تجسد ذلك وتفتح تساؤلها دون إجابات في هذه النهاية القصصية المفتوحة التي تستدعى خيال القارئ ومشاركته بصورة حتمية لوضع النهاية: (وأخذ البالغون مع الصيني يحدقون في المياه العنيفة، ويتساءلون : هل يمكن تن تزداد العاصفة سوءا ؟ ولأول مرة شعرنا جميعا أنه في مكان ما وسط هذا الخضم الهائل تقبع السيدة الحقيقية ذات العضة الحديدية في انتظار كل منا علي حدة أو في انتظارنا جميعا)

وإلي هذا الحد في رحلتنا هذه القصة القصيرة في تشكيلها الجمالي والطويلة في ضمائرنا وأرواحنا، هل لي أن أقول بأن دخول العمل الفني ليس مثل خروجه، ربما يكون دخولنا لقصة "فليسار" دفعا للسأم أو حتى محض صدفة غير إنني أرى أن خروجنا بعد قراءة

القصة البديعة، لم يكن مثل دخولنا إليها، فنحن نخرج هنا بكيمياء إنسانية جديدة، وطريق مختلف، وعلي حد قول الأستاذ الدكتور (أسامة القفاش) الذي أبدع في ترجمته للمجموعة : (ماذا يريد الكاتب منا؟ هل يريد إمتاعنا:أكيد،هل يريد إدهاشنا ربما،هل يريد منحنا تلك اللذة التي أحس بها عندما استعاد تلك الذكريات وأعاد إنتاجها علي الورق: أظن)

وأنا أتصور أن فليسار" كتب قصته ليحقيق جميع ذلك،ولكن لم يكن في خلده ولا من مخططاته أن يتجهز لقول ذلك، فهو كالمحيط الفياض لا عليه إلا أن يفيض بالفنهذا من جهته ككاتب، أما من جهتنا قراء "لفليسار" فأنا أظن أن الفن الأصيل الذي أبدعه في هذه القصة استطاع أن يشركنا في وجده الجمالي، وأدخلنا إلي رحابه الشعوري، وأعاد خلق ضمائرنا وحساسيتنا الروحية تجاه العالم الذي نعيش فيه (فالضمير ليس شيئا جاهزا ، إن الفنان " يخلقه" بأشكاله الدالة حتى لو لم يكن يفطن لذلك، وكلنا يشارك في خلقه بالتلقي الاستطيقي والإبداع الخاص، ونحن إذ نفعل ذلك إنما نشارك في تشكيل عالم جديد تفترض أنه يسير في ارتقاء قيمي دائم))(٣٠)".

القص ورمزية البحث عـن المعنــى

بعد قراءتنا لقصة (المد والجزر) نجد أنفسنا مباشرة نطرح هذه الأسئلة مع القصة، ما جدوى الجهد البشري العملي المكرر إذا كانت كل أفعال الحياة اليومية هي وسائل لغايات؟! والغايات بدورها وسائل لغايات أخرى؟! وتظل الدائرة الناقصة مفتوحة إلي ما لا نهاية، تجرنا من هم إلي هم، دون أن تقر الروح، ويهدأ الوجدان، ما جدوى امتلاك العالم كله وخسارة الروح؟! إن بطل قصة المد والجزر(السيد الهولندي) يضعنا في الحدث مباشرة حدث مرضه و إحساسه بالدوار فور وصوله إلي لندن، فقد فقد توازنه واحتواه الرهق (وكـأنما هبطت كل طاقته الحيوية واستقرت في أخمص قدميه، وبدأت في الهروب منهما إلي الأرض المفروشة بالسجاد السميك) بهذا التصوير العفوى المباشر الخالى من الصورة والخيال والمكتنزبالإيحاء والرمز، يضعنا فليسار على ملمح هام من ملامحه الأسلوبية السردية، والمتمثل فى التعبير الحسى المباشر، المفعم بالإيحاء والرمز، وفى تصوير الكاتب للحالة الصحية للسيد الهولندي، يبنـي الكاتب حدث القصة القائمة علي ضمير الغائب الموهم بحقيقة ما حدث للبطل، والقصة تدور معظم أحداثها الصغيرة المتناثرة من خلال تيمة الحل والترحال عبر الأمكنة والأزمنة والكاتب يضفر سرده القصصي عبر التخيل والتجسيد معا، أي عبر زمانية السرد وتطوراته، وآنية الوصف وإراءاته لحقيقة الحدث والشخصية معا، ومن خلال التضافر القصصي بين السرد والوصف وتطوراتهما عبر البناء القصصي كله، يتنامى الحدث ليصل إلي قمة تأزمه عبر الوسائط المادية الفنية المتعددة، فترتسم ملامح الدلالة النهائية للقصة القائمة علي تجسيد فكرة البحث عن معنى حقيقي للحياة، يعلو علي جميع أشواقها المادية المتناهية، لتمتلئ الروح، أو تتملأ بالشوق للامتناهي، وهو الشيء الوحيد القادرعلي احتوائها وإنضارها.

فالسيد الهولندي في المشهد القصصي الثاني من القصة يعترف: (الطاقة ليست الدم ولا هي (الليمف) الطاقة هي النفس الذي يتردد في الصدر، لا بد أنها تهرب من مسام الجلد، وفقا لقوانين حفظ الطاقة التي تعلمها في مدرسته الثانوية، لابد أنها الآن تدفئ الهواء البارد المحيط به، والذي صنعه لنفسه بطريقة حياته) الطاقة هي لطاقة الروح

ونضارتها، وليس الإنسان مجرد واقعة بيولوجية وكفى، إنه مخلوق متكامل من الروح والخيال والجسد، وأي شرخ في هذا التكامل الحي الرهيف يصيبه بالتناثر والأذى، ويبدأ الكاتب في إنماء حدثه

من خلال هذا التداخل بين الأسود والأبيض ، بقية من الليل تتداخل مع بقية من النهار، إن التوازن بين تناقض الطبيعة الكونية والطبيعة الإنسانية، ينذر بهذا القلق الذي بدأ في التخلق لدى بطل القصة : (كان ثمة مسحه من ظلمة ترتبط بنور النهار، وفي خضم رتابة المطر النازل الذي لم يتجاوز مجرد نقاط قلائل تشيع الرطوبة في كل شيء وتنش الفساد، كان بوسع السيد أن يحس بشيء داخلي وليس مجرد توتر خارجي، شيء غامض صار جزءا خبيثا في روحه) إن هذا الانطباع الواحد من العطب الساري في بنية الطبيعة وبنية البطل يعمق من الحدث، حدث التوتر ومرض الروح، فليس المرض مرضا جسديا، بل الجسد هنا مظهرا من مظاهر الروح المعطوبة، و يوسع الكاتب من بنية الوصف ليهيئ المسرح القصصي المناسب يتجلى هذا فى اقتراب الطبيب من السيد الهولندي، وتأكده من أن مرضه ليس عضويا، بل هو يحتاج إلي تغيير الجو، وليكن البحر، ودائما نرى الكاتب " فليسار" يختار عناصره القصصية من المحيط المتحرك وليس الساكن، فدائما أمكنته متحركة، فهي إما قطار أو سفينة أو سيارة أو بحر أو دراجة، وهذه الأماكن المتحركة تتطلب ساردا صاحب مخيلة فريدة قادرة علي الاستغراق في أعماق هذه الأمكنة، واستقصاء جوانبها جميعا، ظاهرة وباطنة، بما ينبئ عن موقف الشخصية من العالم ويساعد علي تطوير الحدث القصصي، حتى ليبدو المكان هو الزمان نفسه، أو بنية القص ذاته، ولقد أكسب الترحال الكاتب قدرة خاصة علي اكتشاف ((جغرافيا الخيال الحركى المكاني)) فجعلته يقظا في تكشف عناصر الثبات والحركة، الحيوية والجمود، وقد ساعد جميع ذلك علي السيطرة علي فضاء القص، بما يدفع الدلالة القصصية تجاه ذروتها، فالكاتب يلحظ هذا الفارق الهائل بين مكانين أحدهما متحرك موار كالبحر مثلا ومكان ثابت يكاد يلفظ أنفاسه تحت التحكم والنظام، وكلا المكانين يجلوان جوهر الأزمة التي تمر بها شخصية البطل في قصته (مد وجزر) يقول الكاتب: (فجأة اخترقت كلمتا الحرية والنضارة الباب

بطريقة ما، ثم سمع كلمة البحر وتكررت الكلمة ثلاث مرات) وكان هذا الكلام علي لسان طبيبه الذي نصحه بالارتحال للبحر لتغيير ما به من سأم، ثم ينتقل الكاتب ليصور مكانه الأصلي الثابت بقوله: (لكن السيد المحترم يحي زيارة أماكن كان قد ارتادها عدة مرات، فهذا يعطيه الإحساس بأنه يتجول في ماضيه، انزعج أيضا من صفتي (نظيفة ومنظمة) هذه النظمية الكئيبة التي فرضها الإنسان علي الطبيعة خوفا من فوضاه الداخلية، يبدو أنه من السهل فرض نوع من المظهر المنظم علي الطبيعة أسهل من وضع الأشياء بشكل منظم في هذه المساحة الشاسعة التي تسمى نفسها(أنا)

ربما يوحي وضوح الكاتب في إبراز أزمته بطلبة بأنه قد وضع أيدينا علي حقيقة الحدث، ولكنه وضوح مراوغ فدائما الكاتب عبر جميع قصصه يضع أيدينا علي إضاءات مباشرة للحدث والأزمة، ولكن مع تتبعنا لتطور السرد القصصي نحس أن الوضوح كان مرحلة صغيرة تخفي خلفها عبر البناء الفني الشفاف أعماق أبعد مما كنا نظن، وفي الحقيقة هذه ميزة دقيقة يتمتع بها " فليسار" ميزة المراوغة الفنية المعقدة، وربما وجدها آخرون لا تتلاءم وحرفية كتابة القصة القصيرة، ولكن متى كانت النظرية سابقة للإبداع؟ أليست النظريات الأدبية خلاصات أسلوبية لتجارب إبداعية؟! ربما لو خرجنا قليلا عن وهم الإطار النظري الأكاديمى الصارم- ربما نرى أعمق مما ترى النظريات في بنية الإبداع القصصي لدي فليسار"

وينتقل البطل كما نصحه طبيبه ْلي الالتقاء بالبحر، ويدفع الكاتب ببطله إلي الخروج من أزمته عبر رموز قصصية كثيرة، أولها قيادة السيارة بما هي رمز للانطلاق ومحاولة التحرر مما هو فيه(فدائما كانت القيادة تعطيه إحساسا بالقوة والضمان كان يجيد القيادة، وبسرعة وليس ببطء، ولكن دائما في أمان وهو يعرف حدود قدراته وخبراته، في الواقع كان يتمتع بالقيادة أكثر من تمتعه بأي شيء آخر، دائما ثمة جديد في الانتظار إن البطل في شوق إلي أن يجد ما يملؤ روحه حتى ولو كان مجرد الانتظار لأي شيء جديد، وحتى لو كان هذا الجديد هو مجهول الطريق!!وانظر إ لى هذا المشهد القصصي علي لسان السارد لبطله: " أحيانا كان ينتابه إحساس بالندم لأن الطريق جد مستقيم،

وكم كان سيرحب بانحناءة أو اثنتين مخادعتين وخطرتين، مواقف تجبره علي إجراء مناورات مذهلة تفصح عن تمكنه من المقود) إن الكاتب دائما يطور من أزمة بطله عن طريق وضعة في سياقات سردية متعددة عبر أزمنة وأمكنة متغايرة، كانت تيمة السفر والارتحال هي المهيمنة عليها، ربما كان هذا التجوال المتكرر علامة القلق الضاغط، وربما كان الانتقال المتعدد من مكان إلي مكان دون وصول إلي راحة أو يقين تسلم له النفس قيادها- ربما كان ذلك تقليبا لوجوه الحياة كلها للوصول إلي أعماق شخصية البطل التي تزداد قلقا وحيرة كلما ازدادت تنقلا وحركة، ولا من علاج أو مقر، ويقدم الكاتب وصفا مطولا للحالة المادية والاجتماعية لبطله حيث يضعه في الذروة من استقرار أوضاعه الخارجية، وفي الذروة أيضا من تمزق أوضاعه الداخلية، فبعد أن زار البطل عديدا من الشواطئ كما نصحه طبيبه

وكما أشارت عليه زوجته نراه (ليس هذا ما يبحثان عنه، وجدت زوجته البلدة مخيبة للآمال أيضا كلاهما توقع شيئا آخر، رغم أن كليهما لم يكن بوسعه أن يحدد ماذا بالضبط) إن التنقل عبر الأمكنة والأزمنة يوحي بقلق يعلو عليها، قلق أكبر من حدود الزمان والمكان، هل هو حاجة الروح الإنساني إلي التعالي كما يقول (إريك فردم) بصدد تعيينه للوضع الإنساني الصحيح نفسيا حيث: (الحاجة إلي التعالي تتصل اتصلا وثيقا بالحاجة إلي إقامة علاقة اجتماعية مع الآخرين، لأن الخيال والغفل يجعلان الوجود السلبي أو مجرد التواجد الفيزيقي للإنسان شيئا بلا معنى، لهذا يحتاج الإنسان إلي التعالي علي دور الكائن العضوي، بأن يرتفع فوق طبيعته السالبة بالإبداع، وعدم إشباع هذه الحاجة، يقابل الاغتراب عن الذات)(٣١).

فما هو هذا الإبداع الذي أشار إليه فروم – والواجب علي البطل تحقيقه للخروج من أزمته، الكاتب في القصة ينقل لنا حالة إنسانية عبر بنائه الجمالي، ولا يقدم لنا نظرية في علم النفس، وفي الفن مقولة شائعة وهي إذا أردت أن تقتل فاشرح، يكفي أن نذوق قصة " فليسار" عبر وسائطها الفنية، لنرى كيف تطورت الأحداث بالشخصية وكيف تطورت الشخصية بالأحداث، وفي أثناء تنقلات البطل المتعددة الأزمنة والأمكنة، ولا تشهد روحه الإنسانية أي تطور باتجاه شفائها إنها يذكرنا بشهريار المأزوم، ولكنه شهريار حضاري يعاني من اختلال معاصر، صنعته ظروفه الحضارية المعاصرة، والزوجة التي ترافق البطل في حله وترحاله ليست مثل شهرزاد التي

استطاعت بخيالها الخلاق شفاء شهريار من ماديته المقيتة، ولكن الفارق البارز بين تعدد أسفار الهولندي السيد داخل المكان، وتعدد أسفار شهريار داخل الزمان- هو فكرة الخيال الباحث عن خلاص شهريار (فأبرز ما ينطوي عليه(ألف ليلة وليلة) يتلخص في فكرة مؤداها أن أولى وظائف الخيال هي استرداد العقل الضائع أو تصحيح الباطن المختل، فقد جاءت ألف ليلة وليلة لتكون بمثابة إنسياج يندفع في الأمداء الحرة أو المترامية الأطراف إلي حد الدهشة)(٣٢)

وفليسار" أيضا يدفع ببطله من جزيرة إلي جزيرة، ومن شاطئ إلي شاطئ، باحثا عن شيء مفقود ، لكنه لا يجده حتى في قلب الهدوء (لكن في قلب هذا الهدوء المهيمن، أحس السيد المحترم بنوع جديد من الانقباض في صدره، مازال يشعر بالقلق) إن بداية التحول العميق في بنية الحدث القصصي وجوهر الشخصية يبدآن من هذا المشهد القصصي بالتحديد وهو تأمل البطل لظاهرة المد والجزر في البحر بما يذكرنا بعنوان القصة

يتضح ذلك فى قول الكاتب:(عندما وصلا للسيارة وجدا ماء البحر يكاد يلامس إطاراتها، لقد عاد المد. فكر السيد المحترم، ياله من أمر بديع، يذهب ثم يعود، يروح ويجئ، ياله من شيء بديع) ثم يعقب الكاتب مباشرة بعد هذا المشهد بقوله استكمالا لما سبق (ثم استمرا في طريقهما...) ربما يكمن في رمزية المد والجزر سر قلق الهولندي المحترم، فهل ذهاب الموج وعودته ، رواحه ومجيئه رمز علي الحركة والتنقل والتغير علي عكس الروح السجينة الثابتة؟! أم نلتمس جوهر أزمة البطل في هذا التناقض بين انفتاح الطبيعة وتعددها وتغايرها من جهة، وانغلاق الذات في شبكة علاقات يومية قائمة علي الاستهلاك وقيود المادة من جهة ثانية؟!! فقد عرفنا من قبل تصوير الكاتب للأوضاع المادية والاجتماعية المستقرة للبطل، وعرفنا أيضا علي طول القصة أن البطل يعاني من القلق والاختناق، ولكن مرضه ليس عضويا، ودفع الكاتب ببطله عبر أمكنة وأزمنة متعددة، علها تكون له شفاء، ولكن المرض خبيث ينغل في أعماق الروح، إذا نستطيع من خلال تأمل البطل لحركتي المد والجزر في أعماق البحر أن نمسك ببداية الحل لأزمة البطل أو بداية التجسيد للدلالة الكلية للقصة، ولكننا لن نستطيع الوصول

للدلالة الكلية لقصة " فليسار" إلا بعد قراءة القصة كلها فهي أشبه بالروح التي حلت الجسد كله، أو قل إن الجسد القصصي الشكلي هو شكل هذه الروح المتجلين عبر جميع وسائطه الجمالية

ترى هل كان البطل سائحا جوالا على عكس الاتجاه الصحيح لوجوده؟؟ فإذا وقفنا أمام مشاهدة البطل المتعددة لحركتى المد والجزر ربما عمقنا من دلالته الرمزية (خليج جميل، بط لطيف، وحتى بعض التم، والأهم الهدوء، والمد المد الجميل الذي يأتي حاملا معه ماء الحياة المزبد، ظلت الزوجة علي ضمنها) هنا يتخلق المد والجزر في صورة ثانية أكثر تطورا من الصورة الأولى، فقد جاء في المشهد السابق منظرا بديعا للتأمل، ولكنه في هذا المشهد يتطور الرمز لأبعاد أعمق فيأتي في صورة شعرية دالة علي الحركة (ماء الحياة المزبد) وعلينا أن نقارن حركية الصورة وتدفقها المكاني والزماني معا، بجمود الزمان المكان عبر جميع الأمكنة والأزمنة السابقة الخاوية الطاردة للبطل في لندن حتى وصولنا معه، إلي هذه الصورة القصصية الدالة علي تطور عميق في اتجاه الحدث والشخصية

كل ذلك يجعل من قولنا السابق بأن وضوح " فليسار" في تعيين أزمة البطل بصورة تقريرية كان خداعا عميقا، وإن كان حقيقة صادقة في بداية القصة، إنه يوجهنا بتداخله المباشر إلي أزمة بطله ولكنه لا يعينها، فهو يدلك علي الطريق، ولكن عليك أنت أن تقطعه وحدك بوجدانك الخاص، وهذه درجة فنية عالية من الإيهام والإحكام القصصي لدي الكاتب.

وبعد أن يتأمل البطل حركية المد والجزر الدافقة ينتقل من مكان إلي مكان بلا فائدة، وازداد عليه التعب وفجأة وجد نفسه قد قرر الذهاب إلي الشاطئ (بوشام) الذي غطاه المد (ومضى السيد نحو البحر وخاض فيه، مرت فكرة أنه ينبغي عليه أن يخلع نعليه ويرفع بنطاله لكن الأمر قد تأخر فقد وصل الماء إلي خاصرته ، كان يحس باندفاع الموج، وكانت الأمواج تلطمه من كل جانب، أخذ عدة خطوات أخرى فوصل الماء إلي عنقه، صارت اللطمات الآن ملحية، والماء يندفع داخل فمه وأذنيه ومنخاريه، وعندئذ

جرؤ علي مصارحة نفسه بأنه كان دائما يخشى البحر وقوة أمواجه الغشوم والمد والجزر)

لقد شب الحدث القصصي عن الطوق، واستنارت الأزمة، لقد واجه السيد الهولندي(المرهق — المختنق- مريض الروح- القلق) واجه الحقيقة الغائبة في حياته، لقد اكتشف بأنه كان دائما يخشى البحر الذي أتى هنا رمزا للحرية والطلاقة، ورمزا علي الانسياح بتلقائية في موجة الحياة الطليقة دون تكبيلها، أو حتى مجرد تحيدها بنظام محدد كئيب، إنه تعلم أن يتنقل من الثقل إلي الخفة، ومن القيود إلي الانسيابية ، من النظام الكئيب المحسوب، إلي الفوضى الخلاقة المنظمة من داخل الروح نفسها، إن حركة المد والجزر هي نفسها حركة (النفس) و(التنفس) أو هما نبض التنفس للبحر- رمز الحياة، وهو يذكرنا بقول البطل في بداية قصته عندما شرح معاناته وقلقه بأن (الطاقة ليست في الدم، ولا هي الليمف، الطاقة هي النفس الذي يتردد في الصدر) هل كان عنوان القصة (المد والجزر) هو هذا النفس الحي؟ هذا القبض والبسط الوجودى الحركى لبناء القصة من جهة وحياة البطل من جهة ثانية؟؟ فالعنوان هنا رمز تعييني لدلالة القصة كلها، حيث تكمن حقيقتنا الإنسانية الأصيلة في الانسجام الحي الطليق مع إيقاع بحر الحياة نفسه، فالحياة الفطرية الطليقة قادرة بمفردها علي أن تخلق شروط حريتها، وليس النظام العقلي البارد المفروض عليها من خارجها، كما ردد البطل مرارا بأنه (ينزعج من صفتي نظيفة ومنظمة، هذه النظامية الكئيبة التي فرضها الإنسان علي الطبيعة).

لقد نظم الإنسان الطبيعة من حوله وألقي عليها أثقال عقله فكبلها، وكبل معها الروح أوالأنا الخاصة به، هل ثمة تفكك وانشراخ في سلم القيم الحضارية المعاصرة التي تكنف الإنسان بين ظهرانيها؟! وتصوغه علي منوالها المختل؟؟، نعم ربما كانت هذه دلالة القصة أو قل بعض دلالاتها، فالقصة لدى فليسار مثل (الكريستال المشع) في كل اتجاه ،ولكن الدلالة الغالية علي معظم الدلالات الأخرى هي ما المحنا إليه هنا ، وقد استطاع " " فليسار" في هذه القصة أن يطلعنا بعمق علي ديناميناتنا النفسية بما

يؤهلنا للاندماج العاطفي العميق بأرواحنا وروح الكون كله من حولنا ، فكل اتساق علامة صحة، وكل تخلخل وتنافر علامة مرض، والفن يعلمنا كيف ننتشى بالتحامنا بوجودنا الكلي غير مفكك، بما يؤهلنا للالتقاء بماهية الأشياء، ومهما أمدنا العلم المعاصر بحقائق العالم الخارجي فى صور العلم التطبيقى التكنولوجى، سيظل العلم مفتقرا إلي هذه المعرفة الخاصة جدا التي يقدمها الفن وحده، فهو الحدس النافذ إلي عالمنا الداخلي وفضاءات أعماقنا السحيقة.

القص ورمزية الاتصال بجسد العالم من تجريد النظريات إلى تجسيد التفصيلات

في قصتي (كتيبة الإعدام) و(بوابة علي الأفق) يطرح " فليسار" هما إنسانيا عالميا مشتركا، يتركز في تأكيد قيمة الحب بمعناه الإنساني التجسيدى الواسع، الذي يساوي قيمة الحياة نفسها،ويرى الحقيقة فى جسدية الحياة والمعنى والقيم،لا فى تجريدية التعقل،وقمع الاختزالية،وتسلط مشاعر الاتصالات التكنولوجية على التواصل الحى المباشر للطبيعة والجسد،فينعى إيفالد على الحضارة العالمية المعاصرة أنها نقلت الكيان الإنسانى برمته من مجاله الحيوى الطبيعى وهو عالم الجسد والطبيعة والروح والانسجام مع الجسد والكائنات والكون والمجال الحيويى الوجودى الطبيعى المباشر

نقلت كل ذلك إلى عالم من الوهم،عالم من المجازات التكنولوجية التى ترى الحياة من وراء حجب المادة،ومن وراء مشاعر الاتصالات المادية التكنولوجية الواهمة،حيث ينحجب الإنسان عن الإنسان،والجسد عن الجسد والروح عن الروح،ويحدث هذا الانفصال الوجودى المدمر والاغتراب الجسدى المحطم لنا جميعا، ففي قصة (بوابة علي الأفق) يرتحل الكاتب مع زوجته إلي (شمال غانا) عبر رحلة شاقة في السافانا، يظل يتكشف له في ارتحاله حقائق الوجود، ودخائل النفوس مقارنا بين التكوينات المتعددة الهائلة لشكل الصحاري وليلها وقمرها، ورعدها وبرقها، وبين التكوينات الثرية اللا متناهية لصحاري النفوس البشرية، ومداخلها المعقدة، وحواريها المكدسة بالأشواق، والحقيقة أن " فليسار" يمكن أن أطلق عليه (فنان الصحاري) أو (مبدع التبطن الخيالى للتلال والجبال) فهو يمثل قدرة تصويرية بر ناسية مذهلة في استنباط أعماق الأمكنة والأشكال بكافة صورها، متحركة وساكنة، كما ألمحت من قبل في قصته (مد وجزر)، لقد أكسبه الترحال هذه الخبرات الجمالية والجغرافية والتاريخية المذهلة، فهو قادر باستمرار علي اكتشاف جغرافيا الخيال الغائرة في أعماق الموجودات والكائنات، والتي تشكل خفايانا الإنسانية وتتجادل مع أرواحنا وأشواقنا اللاهثة، فهو

يصور خواء المكان في رحلته إلي استراليا بما يكشف عن لهاث الروح- روح البطل للحظة تواصل :((فإن الخواء المحيط في الليل البهيم جعلنا نشعر كما لو أننا رواد فضاء في سفينة فضاء تتحرك بلا هدف محدد في أرجاء الكون الوسع، وأقرب نقطة حياة تبعد عنها آلاف السنين الضوئية)

فهذا المشهد الخيالي النافذ في قصة (تلوبيا) يضع يدنا علي مقدرة الكاتب في تصوير الطبيعية وتجسيدها وتجسيمها في صور مبتكرة إن الكاتب يختزن ينبوعا هائلا من تذكارات الترحال، وكان بودي لو أتتبع المكان وجمالياته عند هذا الكاتب فهو يحتاج إلي درس جمالي متأن ستكون حصيلة الكثير والكثير في عالمه القصصي.

ولعل قصة (بوابة علي الأفق) تؤكد ذلك، حيث نلحظ لدى الكاتب هذه المقدرة الفريدة علي توظيف المكان، واستكناهه جماليا ليكون مطورا لبنية الحدث القصصي الدال على عنف الانعزال والاستيحاش والحاجة إلى التواصل الإنساني الحميم مع الآخرين، ولنقرأ هذا المشهد القصصي في القصة: ((قررنا الخروج لرؤية البلدة بعد بضعة خطوات داهمنا إحساس بأننا قد وقعنا في مصيدة زمنية، نقلتنا إلى عالم أخر مواز ، تعطيك" بولجاتانجا) الإحساس بأن سكانها الأصليين قد غادروها مسرعين وهم في رعب شديد ، وأن الحياة العادية قد توقفت عند لحظة هروبهم تلك ، كان بوسعنا أن نرى علامات الهروب المفاجئ فى كل مكان ، منازل غير مكتملة البناء، بلا نوافذ وأبواب تشبه هياكل عظمية ضخمة حمراء من آجر تركت لتحرق تحت الشمس الاستوائية ، بوابات الحوانيت المتربة التي تتعلق في أطرافها المكسورة وكأنها تصرخ طالبة القوت) في هذه اللوحة المكانية الخاوية نحس أن العالم يستغيث من خلائه ووحدته وانكساره، بما بتوائم وشخصية البطل والبطلة(ايرين) هذه الفتاة الأوربية الوحيدة التي تعاني وحشة الدنيا ، وخواء الروح عبر أمكنة مهجورة، وأزمنة فارغة من المعنى (كانت هناك شابة أوربية صغيرة تجلس على حقيبة ظهر متربة، كانت مستغرقة في حالة من الانكفاء على الذات، تعبث في عصبية بخصلات شعرها البني غير المغسول وغير الممشط ولو كنا عبرناها دون أن نتفوه بشيء ما كنت لحس بوجدنا لكنها ما أن سمعت نقول (أهلا) حتى انتفضت وكأنها رأت شبحا) السارد يصور

الشخصيتين في حالة انعزال ويأخذ المكان هيئة من يعيشون فيه، وتصبح الحركة السردية للقصة بما إنها تخييل للزمان تكرارا مكرورا لا يتطور إلى فعل جديد ، ويأخذ الكاتب في تعميق طبيعة شخصية (إيرين) بما يطور السرد القصصي، فتكون هي بطلة الأحداث، ويتوارى الكاتب وزوجته في خلفية الأحداث ليكونا عوامل إنماء للبطلة والحدث، ولينمى الكاتب أزمة بطلته نراه يقدم الشخصية فى لوحات تصويرية ممثلة في ممارسة هذا الرقص المتوحش الجائع للحظة احتماء فتكون حركة الجسد اللاهث هنا موازيا جماليا لاغتراب الذات الإنسانية

فالجسد هنا أيقونة رمزية دلالية أكثر منه بدنا صامتا جامدا، إنه خطاب تعبيري لجوهر الروح المتلبسة به يصف الكاتب ذلك بقوله في رقص (ايرين): (بدا ذراعاها وكأنها طرفا أخطبوط مجنون يتلويان بحثا عن فريسة يقبضان عليها، وكأنها تحاول انتزاع ذاتها من ذاتها، ترك ذاتها على حلبة الرقص، ترك الجسد المرتخي بلا حياة، والتحليق بروحها عاليا فوق العالم، والتحديق فيه من عل وكأنه ماض أليم)

إن طاقة التعبير الكامنة في الجسد هنا تمثل محورا دلاليا أصيلا في بنية الحدث والكشف عن جوهر الشخصية، والوصول بها إلى درجة الاستغاثة (كانت انتفاضات جسدها الرفيع الصبياني العنيفة تتحول شيئا فشيئا إلى استغاثة حسية تدعو يدا متفهمة كي تنتشلها من الرمال الناعمة قبل أن تلتهمها وتبتلعها تماما) إن ارتفاع حدة الاغتراب الروحي لدى البطلة قد جسدتها حركات الجسد، وقد أوصلتها إلى درجة عالية من الدلالة، فكأن الجسد دال لغوي خاص يخلق مدلولاته القصصية عبر الحدث والشخصية ، إن جسدية الدال هنا تؤدى إلى وجدانية المدلول ، فالجسد هنا طاقة تعبيرية عن شوق الذات إلى الوجدان، وإذا كان الكاتب السارد لعب دور الشخصية الظلية الموازية الدافعة للشخصية البطلة (ايرين) نحو تنامي الحدث القصصي ، فقد استطاع بمهارة فائقة دفع الحدث حتى الذروة من خلال التفصيلات القصصية المتعددة في الزمان والمكان، ولكن يظل الهم الإنساني الرئيسي في هذه القصة كما ألمحت في البداية مقرنا إياها بقصة (كتيبة الإعدام) - هو البحث عن قيمة الحب بمعناها الإنساني الواسع حيث ترمز إليه هذه البوابة المفتوحة على الأفق اللامتناهي

أفق التواصل مع الآخر حيث تقول البطلة(لابد أن تكون هناك بوابة في أعلى لكنى لا أستطيع رؤيتها ، بعض الناس يستطيع من خلال هذه البوابة يمكننا أن ندخل عالما مواز حيث كل شئ قد انقلب رأسا على عقب) لقد ارتحل الكاتب وزوجته كثيرا في غانا مقاسين اقفرار المكان وخواء الزمان، وما إن قابلا هذه الفتاة الأوربية الهاربة من وحشتها ووحدتها بعد فراق زوجها الصعلوك الفرنسي ،حتى أحس كل منهما أنه قد بدأ عهدا جديدا في حياته،إن الشجن يبعث الشجن وكل غريب للغريب نسيب كما يقول الشاعر العربي القديم ، ومهما ارتحلنا لنسوح في عالم الأشياء عبر الأزمنة والأمكنة فلن يشفينا سوى سياحتنا في داخل ذوات الآخرين

(فعلى الرغم من إننا نحب (الآخر) لذاته هو، لا لذواتنا نحن، إلا أننا نشعر في الوقت نفسه بأن حبنا للآخر هو الذي يخلع على وجودنا (معنى) وهو الذي يضفي على حياتنا (قيمة) والحب يتخذ في حياتنا طابع (الكشف الوجودي) إذ يشعر المرء بأنه يكتشف ذاته في عين اللحظة التي يخرج فيها من ذاته، لكي ينفذ إلى عالم آخر)(٣٣)

هنا يصير الآخر هو النعيم وليس الجحيم كما يقول سارتر ،بل كما يقول الكاتب في سرده الوصفي لحالة البطلة: (فجأة اقتحم شخص ثالث رحلتنا التي كانت قد بدأت تفقد غرضها ،وحياتنا التي كان اقفرار إفريقيا قد بدأ يصيبها بجروح مؤلمة ،جلب هذا الشخص معه شيئا جديدا بيد انه مألوف ،شئ افتقدناه طويلا ،إنه الإحساس بأن مصدر طاقة الحياة الوحيد هو العلاقة بالآخرين، وأن أكبر مصدر للألم هو أكبر مصدر للخلاص) إن الكاتب السارد يرى أن الآخرين هم الخلاص لنا، وأن جميع فجاج الأرض، وجميع أجواز الفضاء وكل ما في العالم عاجزعن أن يسع القلب البشري التائق إلى الحب،فكل الأشياء في هذا العالم تعاني من تناهيها وزوالها غير القلب، لقاء القلب بالقلب، فهل كان ترحال الكاتب وقسوة الأمكنة والأزمنة وانتشار الفقر والمحل في كل شئ- كان كل ذلك له معنى عندما التقى هذه العلاقات الإنسانية الدافئة بينه وزوجته والفتاة الأوربية (إيرين) .

نعم كان هذا هو الحدث الأكبر في القصة ، والمتأمل في جدل الأمكنة والأزمنة على طوال السرد القصصي، وجدالها الآخر مع عنوان القصة(وهو دال مكاني رمزي (بوابة على الأفق) يرى هذه الجدلية قامت على التناقض بين المكان المغلق داخل بنية القص ، والمكان المتفتح، إن الجدلية الرمزية بين المغلق والمنفتح عبر الأمكنة يضعنا في عمق الدلالة الرمزية للعنوان القصصي، حيث يصير الانفلات من الضيق(الجبال- التلال- القفار- الصحاري) إلى المنفتح (الأفق اللامتناهي) هو التحام بالكلى التحام بالحب الذى يمثل قوة فوق مادية(فلو قدر لنا أن تمتع بقوة مطلقة نستطيع معها أن نسيطر على العناصر الطبيعية بأسرها ،وأن نتحكم في الكون المادي كله دون أن يكون إلى جوارنا شخص آخر فنستمتع بحضرته، وننعم بلذة مشاركته، لما وجدنا لحياتنا أي معنى ولما كان للوجود- في نظرنا- أي مبرر)(٣٤)

دائما " فليسار" صاحب حساسية أدبية خاصة في التقاط الفجوات والخلل في النسيج الإنساني، ومحاولة رأب الصراع بما يعيد للمخلوقات انسجامها ووحدتها مع ذاتها، والكون المحيط بها، ((فلا فائدة في العمل الذي يبدأ ثم ينتهي ،ولا في اللقمة التي يجادلها الجوع باستمرار ، ولا في الصحة التي إلى زوال طالما نحن مجرد ضيوف في هذا العالم ، لا فائدة من كل ذلك ما لم ينتهي إلى نهايات غير مادية ، نهايات من معدن وجداني جمالي خالص ، نهايات لا تؤدي إلى نهايات هي الأخرى، بل تصير هي قيمة في ذاتها،))(٣٥)

وينتقل فليسار" حاملا معه(هذا الزوم الروحي) لالتقاط اللحظات الغائبة عن الوجود، يلتقطها من جميع أشياء الواقع فكما التقطها مرة في القطار، وأخرى في السفينة،وثالثة في هذه الفتاة الشابة، نراه أخيرا يلتقطها فيما هو غير متوقع على الإطلاق - من عالم أصم أبكم لا ينطق ولا يبين في هذا الطفل الهندي (أوكي) في قصته الرائعة (كتيبة الإعدام) ففى هذه القصة يبلغ فليسار بالرمز القصصي ذروته الإنسانية الشجية، وعلى عادة " فليسار" في براعته الفنية يتم ذلك عبر الشكل القصصي الدال، إن ترحال الكاتب- فيما أرى- قد اكسبه ذوقا شكليا عاليا في فنه، ذلك أن التأمل في

الأمكنة والمخلوقات والموجودات والجمادات عبر الترحال لدى الكاتب قد نبهه إلى أن (الشكل حقيقة واقعية عتيدة كلية الوجود"*Omnipredent*" فالخلق نفسه شكل، والوجود ذاته هو بزوغ الشكل من العماء " Chaes" وخروج النظام من الفوضى)(٣٦)

والرمز شكل جمالي جامع بين الظاهر الحسي والباطن الجمالي، ولقد استطاع " فليسار" في هذه القصة فرض نظام شكلي صارم يصل إلى ((درجة التقشف الجمالي)) لو صح التعبير فلا زيادة ولا نقصان بين الدلالة النهائية للقصة، وشكلها الجمالي المتجسد فيها، فالشكل كما يقول الدكتورعادل مصطفى :(ليس في الألوان بل في التناسق، ليس في الأصوات بل في التوافق، ليس في الكتل بل في النسب ،ليس في الأعضاء بل في حوار الأعضاء ،ليس في الكلمات بل في السياق)(٣٧) .

وقبل أن أعالج الشكل الجمالي ودلالته القصصية في قصة (كتيبة الإعدام) أود أن أشير أن ثمة قرابة في الشكل والبناء بينها وبين قصة (فن) هذه القصة الرائعة فكلا القصتين يطل من أفق جمالي ودلالي متقارب، ولكن يبقى لكل منهم رؤيته الجمالية الدلالية الخاصة ، والمنطلقة من هم التواصل الإنساني عبر أفق عالمي أو بتعبير آخر، هل من الممكن ((عولمة العلاقات الإنسانية))؟ مع احتفاظ كل وجدان إنساني بأفقه الخاص ؟

إن هم التواصل الإنساني وراء القصتين ،وربما أكسب الترحال الكاتب شعورا إنسانيا كونيا أراد به أن يستبطن به عالما قصصيا جديدا، وقديما كان الشوق الإنساني النبيل في خلق لغة عالمية قادرة على جمع التفاهم بين البشر على اختلاف ثقافتهم، ومداركهم، وعادتهم، وتقاليدهم ،ولكن هذا أمل بعيد دونه خرق القتاد ، فما الذي يجمع بين الكاتب وزوجته الأوربية أبناء الحضارة الأوربية المترفة الاستهلاك وهذا الطفل الهندي (أوكى) الأصم الأبكم ابن الحضارة البدائية الفقيرة؟؟ ، وما الذي يجمع بين (جنيفر وجون) الإنجليزيين المحافظين و(تيا وليا) الهنديتين أصحاب الثقافة الحارة وبين الكاتب وزوجته ، ما الذي يجمع بين هذا الشتات المبعثر؟ هل يجمع بينه ما تقوله الفتاة الهندية (ليا) التي (تومض بعينها في كل مكان، وكأنما تقول إنها تعتبر العالم كله ملكا خاصا لها، كل شيء: من البحر، إلي الشاطئ ، إلى النخيل ،إلى المنازل ، ما تحت النخيل ، إلى القرية كلها ،إلى (جوا) كلها ، إلى الهند بأكملها ، إلى العالم بأسره) هل للوجدان الإنساني أن(يتعولم) وإذا كان هذا ممكنا على سبيل الفرض فما الشروط

الاجتماعية والنفسية والمادية اللازمة لإنجاز ذلك؟ ربما تحتاج قصة (فن) إلى معالجة جمالية خاصة، ولكنى الآن سأقتصر على معالجة قصة (كتيبة الإعدام) لتكون خاتمة هذا البحث.

فى كتيبة الإعدام يبلغ الشجن الإنساني ذروة عالية، وتبلغ الرغبة الحميمة في التواصل إلى أقصى مداها، بين طفل هندي فقير أبكم أصم أسمه (أوكى) والكاتب القاص وزوجته التي رافقته في رحلته الطويلة إلى الهند . ارتحل الكاتب إلى الهند بحثا عن السحر والبراءة والاختلاف، فكيف وجد الكاتب هذا السحر وهذا الاختلاف؟ هل وجده في (باتان) التي كانت تلقب قديما بمدينة الجمال ، لم يحدث ذلك فقد طوى الغبار مدينة (باتان) فدفن جمالها القديم، ووقف الكاتب ليترك دراجته المستأجرة وينطلق هو وزوجته لزيارةالمدينة، وإذا به يفاجأ بطفل صغير حافي القدمين يعرض عليه مساعدته في الحفاظ على دراجته، ويصف الكاتب هذا الطفل بقوله(كان مترددا وهو يقترب أكثر، كانت أنفه الجارية تحتاج إلى منديل ، وكانت قلنسوته المهترئة الباهتة مائلة على جانب وجهه ، وكأنه متشرد أصيل) هذا الطفل ذو الهيئة المزرية البائسة سيكون بطل هذه القصة ، كيف تم هذا ربما في تتبعنا للذة السرد الجمالي نتبين ولادة هذه البطولة ونموها وبلوغها الذروة ثم انحدارها إلى عالم النهاية ليصير كتيبة من الإعدام!!

والسؤال الذي يلح علينا هو: كيف جعل الكاتب من هذا الطفل البائس الأصم الأبكم الفاقد لأي لغة للتواصل- جعله بطلا رائعا قادرا على خلع قلوبنا من صدورنا، تعاطفا معه، وإجلالا لروحه الإنسانية الطفولية الممتلئة بالحنان والرقة والنبل. هذا هو سر هذه القصة البالغة التأثير والروعة (اوكى) طفل هندي فقد جميع أهل بيته في حريق، وهو الآن ينتمى للشارع أكثر من انتمائه إلى أي موئل عاطفي آخر. وقد صمم هذا الطفل أن يقوم بدور المرشد السياحي للكاتب وزوجته، فكيف يكون الصمم والبكم قادرا على الإرشاد؟ وكيف يكون الصمت قدرة خلاقة في التواصل؟ وكيف يتحول الجسد ليكون طاقة تعبيرية روحية هائلة قادرة على أسر القلوب وامتلاك النفوس؟

هذا ما حدث في هذه القصة، ولا أريد أن أسبق الأحداث ، كما أنني لا أستطيع أن أشرح القصة فدائما في الفن إذا شرحت قتلت ،يجب في هذه القصة خاصة أن نوردها كاملة لتحقيق نشوتها الجمالية ومغزاها البعيد ، ولكن ماذا في طوق الناقد أن يفعله لتقريب هذا الجمال الحاشد الآسر إلى عقول وقلوب القراء؟! والناقد لا يملك مهما أوتى من براعة – لا يملك إلا أن يشرح فراشات الربيع الفنية بسكينة البصل!!على تعبيرمحمد مندور

إن قصة " فليسار" " كتيبة الإعدام" تنبنى في تشكيلها الجمالي مثل مد الأمواج المتتالية المتعاقبة، التي تكون في النهاية بحرا لجيا من الإثارات والإيحاءات والدلالات القريبة والبعيدة، والكاتب يطور سرده القصصي عبر تقنتي السرد والوصف ،الحركة في الزمان، والثبات الوصفى في المكان، دائما يتراوح الكاتب بينهما بدقة محسوبة في تطوير الحدث وبناء الشخصية، وإنماء الحالة القصصية، ونظرا لأن القصة قائمة على الترحال والتجوال السياحي فقد غلب حس المكان على القصة، ولكن الكاتب كما ألمحنا آنفا عبر مجموعته القصصية ، يسيطر على أعماق المكان سيطرة مدهشة، فيحوله من مجرد علامات جغرافية وأبعاد ومساحات جامدة، إلى علاقات إنسانية متحولة، وحركة شعورية قادرة على الإيغال في أعماق من يتحركون فيها، يقول الكاتب في بداية تعرفه إلي الطفل:(حركت شفتي ببطء شديد وكررت السؤال: ما اسمك؟ اغرورقت عيناه بالدموع . لم يعد قادرا علي إسعادى وبدا كما لو أنه ارتعب من هذه الفكرة.... فجأة قررت فتاة صغيرة ما هرة ماذا قصد فصرخت " أوكي" وأشارت إلي صديقنا الصغير ذي الأنف الممخط" إذن الطفل الصغير لا يمتلك حتى القدرة علي إرشاد غيره علي أسمه ((أي تعريف نفسه))

ولكن الكاتب علي لسان السارد بضمير الغائب الموهم بحقيقة ما حدث – نراه يبتكر لغة أخرى للصبي الأبكم هى لغة الجسد، وسوف تتنامى هذه اللغة المبتكرة علي طوال السرد القصصي حتى تبلغ شأوا رهيفا في التواصل، وستتجلى هذه اللغة في أكثر من حقل دلالي جسدي لدى الطفل، وسيمتلك الكاتب قدرة فائقة علي تصوير ذلك

بما يختفي معه فارق الخبرات الحضارية والعمرية، وفوارق العادات والتقاليد والثقافة بين السارد وهذا الطفل الصغير، بما يجعل البناء الفنى لهذه القصة مبتكرا وأشبه باقتناص المستحيل.

في بداية الرحلة يسعد الصبي لمعرفة الكاتب لاسمه، ويبدأ في أولى تعبيرات الجسد أحس الصبي براحه شديدة فضحك في سعادة بالغة أضاف مؤمنا علي ما قالته جررررر جررررر برراك) وقبض علي يدي وأخذ يشدني عبر الميدان، لقد قرر أن يفرجنا علي البلدة وما تحتويه من آثار، وليجعلنا نفهم أخذ يرسم بإصبعه في الهواء رسومات لما بدا أنه تماثل ونقوش ومبان، أشار الصبي إلي المعابد شارحا لنا ما نراه وهو يحس بالأهمية : (جرر جرر برر) تلك بلدته وهذه المعابد معابده وهو يمتلك كل هذا المجال).

(بين الفينة والأخرى يلقي بنظرة خاطفة علي وجوهنا ، كان يخاف من أن نحس بالملل، وكلما لاحظ أننا قد بدأنا نفقد الاهتمام كان يخبط رأسه بكفه وكأنه يقول: آه نسيت هناك تحفة أثرية) المتأمل في بناء شخصية البطل هنا، يلحظ أنها مكونة من بناء الإشارات الجسدية الدالة من مثل: (قفز في الهواء، أخذ يمعن النظر فينا وكأنه في انتظار علامات الاستحسان ـ قبض علي يدي ألقى بنظرة خاطفة علي وجوهنا خبط رأسه بكفه) التواصل هنا بين الطفل والسارد يتم عبر لغة الجسد : (والجسد *corps* التواصل هنا بين الطفل والسارد يتم منبع الحياة والفعل والوعي وهو مكتسب قبلي سابق علي كل روح، وباعتباره معيارنا الأول في الوجود فهو يشكل مركز الكون .... فالإنسان أصلا حضور جسدي في العالم ومن ثمة فإن الجسد يمسرح دائما تعبيريته تلك عبر صور متعددة. فهناك الجسد الصامت، كالمظهر الجسدى، وتعبير الوجه، وهناك الجسدي الحركي)(٣٨)

إذن العلاقة هنا بين الجسد والوعي والروح ليست برانية، فالجسد والروح كلاهما يتجلى عبرالآخر، وعلاقة الذات بالعالم تتم عبر الجسد، فالجسد هو مجمع وجودنا الشخصي، كما أنه مكمن علاقتنا بجسد العالم كله (فالجسد والحياة والروح، ليست تشكل ثلاثة أنظمة من الوجود المستقل ـ ومن الواقع وإنما ثلاثة مستويات من الدلالة أو ثلاثة أشكال من الوحدة)

إن " فليسار" في اعتماده الكلي علي بناء شخصية البطل منذ بداية القصة وحتى نهايتها علي دوال جمالية جسدية، يعمق ظننا بأن الكاتب يطرح هنا قضايا إنسانية غاية فى الأهمية والخطورة، قضايا لها علاقة بالمجتمع والحضارة، وحقيقة التطور البشري، ومسألة التواصل اللغوي الرمزي الزائف، الذي يخفي أكثر مما يظهر، ويحجز أكثر مما يطلق، ومسألة العنف الرمزى الفكرى الذى ابتكرته الحضارة المعاصرة لتوقع الإنسان فى شباكه، مباعدة بينه وبين تواصله الحى الخلاق بذاته وجوهر العالم من حوله، فهذا الطفل فاقد لكل إمكانات التواصل مع الكاتب علي مستوى العجز اللساني والسمعي وعلي المستوى الاجتماعي المادي، والمستوى العمري، وعلي الرغم من كل ذلك استطاعت لغة الجسد وحدها بناء الحدث القصصى، وبناء الدلالة القصصية، وهنا ربماأراد الكاتب عبر هذا المغزى الفنى التوصل إلى جسارة التواصل الحي الأول أيام كان الإنسان الأول أكثر انسجاما مع ذاته والعالم من حوله، وأصدق اتصالا بروح العالم وذوات الآخرين، قبل أن (يتمأسس) الجسد ويتطور الرمز اللغوي الذي يختزل حسية الأشياء، وثرائها المعقد، إلي قوالب لغوية تجريدية تشوه انسجام الإنسان مع ذاته والعالم من حوله!!!

ألم أقل من قبل إن " فليسار" لديه حساسية فريده في تلمس الفجوات في هذا الوجود، سواء كانت خللا يعوق انسجام الوجدان الإنساني، أو انفصالا يعوق تلاحم الذات مع العالم، أو حاجزا يعوق اندفاق الذات الإنسانية في رحاب ذوات الآخرين. ويواصل فليسار بناء شخصية بطله وإنماء الحدث القصصي بما يدخلنا إلي أعماق دلالية جديدة تخص الفرد والمجتمع والحضارة، من خلال السرد القصصي نفسه، والقارئ يتوقع أن أقصى ما يصبو إليه هذا الطفل الفقير الأبكم هو الحصول علي المال، وربما يوجهنا الكاتب إلي ذلك

ويصرح به قائل على عادته فى مراوغته الفنية المركبة: (وسرعان ما أدركنا أن لهفة (أوكي) علي القيام بدوره لم تكن خاصة فقد كان يتوقع أن يكسب روبية أو اثنتين عند نهاية الجولة) هل هذه هي نهاية هذا الطفل فعلا؟؟ سد الرمق المادى،أم كانت هناك أرماق أخرى كانت أولى فيما يرى الكاتب فى أن تحظى بالشبع؟؟ فلنتابع مع السارد المراوغ الذي يوهمنا بالحقيقة المألوفة ليصدمنا أخيرا بالحقيقة غير المتوقعة علي الإطلاق، ولنتابع رحلات الصبي مع السارد أو رحلات السارد مع البطل.

فبعد جولة في الحمامات الملكية يقرر السارد وزوجته، أن يرتاحا ويشتريا موزا لأوكي ويبين الطفل علي لسان السارد عن نفسية فقيرة تعجز عن التصرف، عندما يتحقق لها ما تريد، فحتى الموزة يضعها الطفل في سرواله ليحتفظ بهالا ليأكلها، وتعطيه الزوجة موزة أخرى، وتقشرها له، ويقضمها الطفل، في نشوة واستمتاع، ويضع الأخرى في سرواله، تحسبا للمستقبل، ثم تسقط منه، ويضحك السارد وزوجته ويشاركهما الطفل الضحكات دون خجل، لقد توثقت الصلة وتعمق خط التواصل، ثم يصور الكاتب أدق الخلجات الداخلية لهذا الصبي المنعزل المحتاج، فهو بين شقي الرحى، يحتاج إلي المال، ويحتاج إلي الحنو والتواصل/ هل سيأخذ حقه كمرشد سياحي، وتنتهي القصة عند هذا الحد؟؟ كما ألمح الكاتب إلي ذلك من قبل وقال بأن هذا هو الحقيقة الوحيدة التي تربط (أوكي) بهما- ولكن يعمق الكاتب من الحقيقة المضادة من خلال تعميق الحقيقة المألوفة، أقصد بأن السارد أعطي الصبي ورقة من فئة الروبيات العشرة وهذا شيء مذهل جعله غير مصدق فقد (أنتفض جسده، وشحب لونه) (وأمسك بالعملة ومررها أمام عينيه متسائلا أهي له حقا) هذا منتهى الطلب له، وحتى يؤكد السارد للصبي أن الورقة المالية له، أعطاه ورقة تساويها ما يريد أن يوصله إلينا السارد هو :(هل العطاء المالي السخي الذي تكرر مرتين أكد فعلا نهاية علاقة (أوكي) بالكاتب عند الحدود المادية أم تعميق وتأكيد هذه الحقيقة المألوفة، دفع بالسرد القصصي إلي تأكيد الحقيقة المضادة حيث وظفها الكاتب بقوله : والكل يصرخ ويضحك يشرحون لكل من ينصت لهم كيف كسب (أوكى) كل هذا المال وكانت تبتسم وتربت على رأس الولد المحظوظ ، في هدوء ركبنا دراجتينا وانطلقنا وفى منتصف تبة كنا نتسلقها فقدنا كل ما تبقى لنا من طاقة ، ونزلنا من على الدرجات، وبعد عشرة دقائق وعلى قمة التل التفتنا خلفنا كي نلقى نظرة أخيرة على "باتان" ورأينا خلفنا على مسافة بضعة أمتار الصبي الصغير الأصم الأبكم).

هل رأيت معي الحقيقة الصادمة المضادة، التي فجأنا بها الكاتب، لقد تطور الحدث بهذه الحقيقة ليدخل فى أعماق إنسانية أعمق من ذي قبل، لقد تطورت الأحداث الصغيرة العديدة ليدخل الحدث الكبر إلى نمو أكبر وأعمق من ذي قبل، لقد تعلق الصبي بما هو أقرب إلى روحه ، تعلق بالصداقة والحنو أكثر من المال بدليل وصف الكاتب لهيئته الخارجية (كان محتقن الوجه من الإعياء والإحساس بالذنب والخجل، وظل ينقل ناظريه بيننا منتظرا رد فعلنا، وإلى أى شئ ستتحول دهشتنا: الفرح؟ أم الغضب؟ ثم وفى محاولة منه لمساعدتنا أطلق ضحكة رعناء خجلى) (وببطء تتحول النظرة المتسائلة في عينيه إلى نظرة حزينة .

حاولنا أن نقنعه بالعودة إلى باتان باستخدام كل الإشارات التي نعرفها. فجأة لمعت عيناه وهرع نحوي وخلع قبعته واستخدامها لمسح حذائي. قلنا للأسف لابد أن نرجع وانطلقنا ولكن صوت القدمين الصغيرين تعدوان على الحصى المدبب رقق من قلوبنا وانتظرنا حتى لحق بنا التفت إلى وكانت عيناه ممتلئتين بالراحة والعرفان للجميل، ولكن كان ثمة شئ آخر فيها. شئ صدمني وأذهلني وكأنه الحب الخالص) .

هذا التصوير القصصي البالغ الشجن يدخلنا إلى عالم قصصي جميل، عالم الحنو والحب لقد انتصر الشوق على المال، الخفة والرهافة على الغلظة والابتذال، أحس الطفل بان ثمة متعا أعلى من متع المادة ، والكاتب يعمق من هذا الشعور برسمه عبر مخيلته السينمائية الخصيبة ملامح أخرى للجسد المتفاهم والمتأمل في الجمل السردية التي وضعت تحتها خطا يجد معظمها من حقول دلالية جسدية ،أو حقول فوق لغوية،ومعظم هذه الدلالات الجسدية تبتعد عن الإشارات الجسمية الاصطلاحية، والإشارات الدلالية، وإشارات الأوضاع الجسمية، وجميعها ينحصر في : (الجانب الفطري أو الغريزي الذي يتميز بالعالمية ، لأنها تكون مفهومة للمتكلمين بلغات مختلفة من مواقف أو حالات مشتركة مثل الاستفهام والطلب والموافقة والرفض والتعجب وغير ذلك)(٣٩).

والكاتب على وعى عميق بهذا التشكيل الجمالي الجسدي،لأنه يحمل مغزى كونيا وحضاريا، سيتضح على طوال السرد القصصي أكثر وأكثر، والكاتب حريص على أن يزرع هذه العبارات الجسدية الخاصة به وسط الإشارات الجسدية العديدة التي تبنى على البطل (الصبي) وهى عبارة (استخدمنا كل الإشارات التي نعرفها ليرجع إلى باتان) فإذا أضفنا إلى قصدية هذا التعبير.قصدية الكاتب في وصف الطفل في كل تطور في شخصيته أو في الحدث بأنه (أصم أبكم) تأكد لنا المغزى العميق للكاتب في إحلال لغة الجسد لدى البطل (الطفل) محل لغة الإشارات التي يعرفها الكاتب، وهى اللغة الرمزية المتعارف عليها، فعل الكاتب هذا ليعمق من حميمة التواصل الإنساني من خلال إرجاعه إلى لغة جسدية حسية ثرية بالوجود، يكون الجسد في القصص موازيها الجمالي.

ومن المعروف أن العلماء قد تنبهوا إلى أن الإنسان الأول كان يشير قبل أن يتكلم، فالإشارة الجسدية أعرف فى التواصل، وأصل في الالتحام بجوهر الروح، يقول اللغوي الفرنسي(فندريس) بخصوص دور الإشارة الجسمية فى التواصل: (إنها تساعد الفكر على الانطلاق ،فاليد تمتد وتنكمش، كما لو كانت تغوص في أعماق الضمير لتجلب الفكرة الوحيدة تعجنها وتصقلها بإعطائها الشكل المناسب)(٤٠)

بل إننا نجد الجسم كاملا يشترك في هذا العمل ويظهر في هيآت مختلفة) " ويؤكد أيضا علماء الاجتماع بأن استعمال الإشارات يصاحب اللغة المحكية فيتممها أو يحل محلها أو ينوى عنها"((أو تعبر بصورة أدق عن ظلال المعاني(*Shader of Meaniuogre*) وهو ما يقصده الجاحظ في تفسيره للإشارات بأنها تعبر عن خاص الخاص))(٤١)

ومن واقع هذه التصورات نرى أن كلما اقتربنا من لغة الإشارات الجسدية كلما زادت نسبة الصدق وقدرته التعبيرية على الأصالة، وكلما ابتعدنا عنها، واقتربنا من اللغة الرمزية المتفق عليها، كلما انفصلنا درجات عن الصدق، لأن لغة الجسد مباشرة نافذة، ولغة الرموز قائمة على التمثيل وليس التجسيد. وعندما يوظف" فليسار" لغة الجسد لدى الطفل الأصم الأبكم ويقيم هذا العالم الكامل للبطل القائم على المحبة والتواصل الحميم،

فهو يشير إلى قضية الحرية فى مسألة التواصل والتي بدونها لن يكون هناك حب أصيل، ولن يستطيع الناس أن يحب بعضهم بعضا إلا إذا أزاحوا ما تعارفت عليه المؤسسات المألوفة في تنميط الرموز اللغوية، لتدل على ما أراده العرف العام من زيف وسطحية وعمومية، فأن تعيش بجسدك وبإشاراته مباشرة فإن هذا يعني :انك في الحالة الطبيعية فالإنسان هنا يعيش بجسده، وليس هناك ما يخفيه، وثقافته ظاهرة وعلنية في سلوكه الخارجي، وهو يعيش في مجال مفتوح لا ضمن مؤسسات، وعبر أنظمة تأديبية تخفى وتموه أشياء وعلاقات.

الجسد هنا هو نفسه ثقافة مرئية، لغة لا تعرف التمويه والخداع، هذا ما يود أن يجسده الكاتب في شخصية الطفل الأصم الأبكم والذي هو اعمق فصاحة وأدق سمعا من الكاتب السميع المتكلم، لغة المز اللغوى المتعارف عليه أو حتى منا نحن قراء القصة (الذين ننتمي لمجتمعات تنوعت ثقافتها، وتعددت مؤسساتها، وتعقد العمل فيها صفات وخصائص الأجساد فيها تغطي بأثواب وملابس مختلفة في مقاييسها وتفصيلاتها، وهى تعبر عن مجتمعات تحب أشياء وأمورا وتظهر أخر وتموه ثالثة)(٤٢)"

وإذا أردنا فهم هذه المعاني العميقة التي تنطوي عليها هذه القصة البديعة، فلنتنامى مع السرد القصصي ذاته، ولنلاحظ بدقة الحالة النفسية والروحية والفكرية لهذا الطفل البدائي الجميل(رمز السحر والبراءة والاختلاف) الصفات التي بدأ بها الكاتب قصته - نلاحظ التطور السردى للشخصية بعد أن دفع بها الكاتب إلى حضارة أخرى لها ملامحها المادية الجديدة ،وعادتها وتقاليدها المؤسسية وكيف تعامل هذا الطفل معها وما ردود فعله تجاهلها يقول الكاتب - السارد مصورا شخصية بطله (أوكي): (قررنا أن نبقيه معنا لمدة ليلة . فأخذناه لفندقنا، وأعدنا له حماما، وخلعنا ملابسه، ووضعناه في البانيو، كان مرعوبا في البداية، وحاول محاولة بائسة أن يقفز من البانيو، لكنه هدأ شيئا فشيئا أخذناه إلى أقرب محل ملابس وابتعنا له قميصا جديدا، وبنطالا جديدا، وحذاء من الجلد الطري، انقلبت سحنته وتهجم وجهه بشكل غير طبيعي، كان يحس بالغرابة في ملابسه، واعترض بشدة عندما جمع البائع أسماله

المهلهلة ووضعها في كومة لرميها في القمامة ، صرخ فيه قائلا جرر حجررر...... جمع (أوكي) حاجياته بعناية وضمها لصدره بقوة ، كان العالم العجائبي الذي دخل فيه يخيفه بشدة) أرأيت كيف صور الكاتب بدقة أنماط التوتر الروحي التي يمر بها الطفل من بدائيته الطليقة، وجسديه الأصيلة، وربما جسدية حضارته الجميلة - إلى حضارة مؤسسية تبنى ألف حاجز وحاجز بين المرء وذاته، بين الماء طليقا في محيط، ومحبوسا في بانيو، بين الطعام زاهيا فوق شجرة مورقة، وبينه معولبا في أطباق، كما وجدنا مع البطل فى المطعم الصيني، بين اليد التي تأكل بصفتها جزءا من جسده، والمعلقة النحاسية المعدنية المنفكة عن الجسد الآكل - تذكر هنا الفك المعدني في قصة (السيدة ذات العضة الحديدية- التي كانت تخطئ الطريق إلى فمه فكانت تصعد إليه بشكل متعرج صعب، كل ذلك يرمز للفارق الكبير بين الإنسان في كليته الحميمة الطازجة، والإنسان مجزءا مفتتا محجوزا مخذولا ، ألم أقل مرارا بأن "فليسار" معنى باكتشاف هذه الفجوات المأسوية في نسيج الإنسان أو نسيج الحضارة التي تكتنفه بين ظهرانيها، إنه يقدم لنا هنا رؤيته القصصية العميقة الناقدة عبر تجربة فنية جديدة.

استيقظ الصبي أخيرا فقد كان مجهدا من جراء تغيرات حاسمة جوهرية طرأت على روحه وفكره بل كيانه كله (حملناه للفندق ونزعنا عنه ملابسه، وغسلنا يديه ووجهه ووضعناه في الفراش، فنام مثل قطعة الخشب) .

إن تصوير الكاتب لجو الشخصية هنا غاية في الدقة والابتكار،وذلك فى تشبيهه بطله بالخشبة النائمة، حقا لقد فقد الروح وتحولت الشجرة الحية المورقة إلى خشبه ناشفة متيبسة، فلم يكن يعرف أين هو،بعد أن فقد هويته وذاته ولكن به بقية من حياة يلمسها الكاتب في محاولة الطفل إلصاق جسده بجسد الكاتب - السارد في أثناء النوم (وبدأت أصابعه الصغيرة تستكشف الجو المحيط بها، وعندما وجدتا ذراعي توقفتا للحظة، ثم استمرتا فوجدتا رسغي وأناملي وإبهامي، وبعد تردد دلف أصابعه حول إبهامي بشدة، واقترب وجهه حتى صرت قادرا على الإحساس بنفسه الدافئ) الكاتب ما زال يمخر في عالم الجسد الحي ليعمق من مأساة بطله، فالطفل يعاني من شروخ عميقة في لا وعيه اللاهث للحظة لتواصل الحقيقة، ويكون فعل الجسد في أثناء النوم

وحركاته معبرا رمزيا عن شوق دفين لاسترجاع حالة أصيلة ماضية ، بينما الكاتب يدفع بأحداث القصة، وبتطورات الشخصية إلى أبعاد أعمق حيث يأخذه الكاتب إلى المدينة في الصباح ليشاهد القصر الملكي والفيلة والقردة التي خاف منها وفى النهاية كان الطفل سعيدا عندما رجع الكاتب وزوجته إلى الدراجات ليواصلا عودتهما إلى (باتان) بلدة الطفل الصغير، لكن الطفل قد فقد حماسه في الحياة يقول الكاتب :(لم يبد "أوكى" أية علامة على انه قد تعرف على الطريق ولا أنه عائد معنا إلى " باتان" بدأ يدرك العلامات المألوفة فقط عندما دخلنا في أزقة جانبيه ضيقة، بدا مندهشا وفرحا ، فما زال العالم القديم هناك) .

وعند هذه الجملة الأخيرة أقف طويلا لأنها جملة مفصلية فى البناء الفنى، فقد تحول الطفل من الفرح البدائي السابق، إلى الاندهاش، ترى على أى شئ يرمز الاندهاش هنا؟ وبدأت الصورة القصصية الدالة على الجسد أو النابعة منه تختفي رويدا رويدا، كل ما في الأمر الآن أن الطفل أصبح في تمزق عنيف، تتضح دلالة ذلك تفرقته عبر وعيه الجديد بين العالم القديم الذي كان فيه والعالم الحديث الذي صار إليه، وبدأ الطفل يحكي لأصدقائه كل ما رآه في هذا العالم(: الأفيال، القردة، القصور، كل شئ) وفى أثناء ذلك حاول الكاتب وزوجته أن يستلما طريقهما تاركين (أوكى) بين أصدقائه القدامى، ولكن ما أن لحظ الطفل صدق رغبتهم فى الرحيل حتى كانت منه المحاولات المستميتة في الصراخ تارة، و الإمساك بشدة بعمود الدراجة تارة أخرى، أوالارتماء بجسده على الدراجة فى المرة الأخيرة.

وفى أثناء ذلك كان السارد وزوجته يبعدان بكل السبل حتى خارت قواه وخضع (كما لو كان بالونا قد خرج منه الهواء)، ولتلحظ معى صراع الجسدين، الجسد البدائى الفقير وتراميه للحظة التواصل، والجسد الحضارى النافر وتلافيه لهذا التواصل؟! يقول الكاتب مصورا هذه اللحظة الحاسمة(مشيت نحوه وانحنيت عليه، ووضعت في يداه ورقة من ذات المائة روبية، نظر إليها بلا مبالاة، وظلت يداه جامدة بلا حياة، فوقعت الورقة النقدية على الأرض داعبت ذقنه كنت أريد أن أراه يضحك ، رفض أن ينظر إلى قبل أن نغادر الميدان استدرت ونظرت إليه، كان مستندا إلى الجدار ، وكأنه سجين

أطلقت كتيبة الإعدام عليه الرصاص) إن النظر بلا مبالاة ، واليد الجامدة بلا حياة ، وجمود النظر واستدارت الجسد إلى الجدار كلها علامات جسدية فوق لغوية، طورت الحدث إلى السجن النفسي والجسدي، فالموت أخيرا، لماذا جفت حيوية الجسد وانتقلت من الأصرار على الحياة في بهجة الإرشاد السياحي للكاتب وزوجته إلى قوة التواصل الإنساني برموزه الحسية بين الشخصيات الثلاثة إلى إحداث تغيرات جذرية علمية بإدخاله في جسد حضارة قشرية مادية معلبة، حتى تم الجفاف الأخير فالموت لقد جف ربيع الحياة البدائية الأولى، حيث كان السارد يتمنى في بداية القصة أن يدخل إلى عالم (السحر والبراءة والاختلاف) ودخل الوجود الإنساني المعاصر بعد أن (تمأسس) الجسد وتنكرت اللغة لأصلها الحي- داخلي إلى خريف الاستهلاك الحضاري، وتسلط المادة : ((فان يكون الجسد هو حريته الخاصة هذا يعنى أنه يكسر قواقع الهويات التي تفتعله تحت هذا القالب أو ذاك،منطلقا فى سراع الهوي وحده ، أى فى كل ما يتيح للجسدي أن يمارس ذاتي انتمائه،عبر توغلاته في فجائيات العالم من حوله فالخلقي (بضم الخاء) يرتد إلى الخلقي (بفتح الخاء) كل صلة حرة بالجسد تعيده إلى هويته الأصل كخلق أولا ،سابق على كل تخليق ، وهى صلة ليست طوبائية لا تجئ بالواسطة، بارتكاز القيم والعادات، والايضاع إلى الإستراتيجيات العمومية ، إنها اتصال تراجيدي يضعني فى ينبوع الفعل وليس على ضفافه ،وذلك أن الجسد إنما هو شاهد خلقي البدئي ، كل أماراته ، كل أفعاله هى كذلك مخلوقات وليس من خلق إلا وهو فعل تراجيدي يتنازعه معا الوجود والعدم المتآنيان)"(٤٣).

إن الحضارة المعاصرة قد جارت على الروح والوجدان والخيال والجسد بعد أن عقلنت الجزء البدائي الخلاق فينا، ورمزتنا فى أبنية ثقافية وسياسية واجتماعية قهرية تقف بديلا عن وجودنا الإنسانى الحى المباشر،فهل كان " فليسار" يرمز إلى ذلك في هذا الطفل(البطل) المأساوي لقصته، إن الكاتب حاول أن ينقل هوية الكائن الحي إلى الهوية الحضارة العولمية الجديدة، أي أراد أن يجسد (عولمة الوجدان)- أو حاول أن يصور(مكننة) براءة وطفولة العالم، فماذا حدث، لقد تم القتل لا الحياة،فأين مباهج الحضارة التكنولوجية التى أرادت تحقيق سعادة الإنسان فوق الأرض،فهل من الممكن

مكننة الروح والخيال والجسد واللغة والوجود فى اليوتبيا التكنولوجية الوهيمة لتكون بديلا عن الحياة الحية فى ذاته ولذاته؟؟ هل نحن نعيش حياة من ورق،أو حياة من مجاز تكنولوجى افتراضى بعيد كل البعد عن حيوية اجسادنا كما خلقها الله فى الطبيعة؟ هل قصة فليسار تجسيد قصصى بارع يقدم رؤية فنية للعولمة من خلال عين الخيال فى الفن، ربما كان حدسي النقدي صحيحا وربما قصد " فليسار" غير ذلك أو أعمق من ذلك فدائما الفن حمال أوجه.

المصادر والمراجع

إيفالد فليسار، حكايات التجوال، ترجمة، د.أسامة القفاش، دار الكلمة، القاهرة، ط١،٢٠٠٤، ص١٣٨.

من حوار أجراه الباحث مع الكاتب،فى ندوة خاصة بلقاء الكاتب فى(المجلس الأعلى للثقافة) بتاريخ ٢٠٠٤/٩/٢٩، وقد قام بالترجمة الدكتور أسامة القفاش، وبحضور كل من : إبراهيم عبد المجيد، وخيرى شلبى، وسلوى بكر، ومنتصر القفاش.

ئتشارلز تشاديك،الرمزية، ترجمة، نسيم إبراهيم يوسف،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط١،١٩٩٢،ص١٣

د.محمود السمرة،مقالات فى النقد الأدبى،دار الثقافة،بيروت،ص٥٨

تشارلز تشادويك،مرجع سابق،ص١٩

آيان ريد،القصة القصيرة،ترجمة،د.منى مؤنس،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١،١٩٩٠،ص٢٢

د.عادل مصطفى،دلالة الشكل،(قراءة فى الاستطيقا الشكلية)، وقراءة فى كتاب الفن، دار النهضة العربية،بيروت،ط٢٠٠١،ص١٥

د.يوسف سامى اليوسف،الخيال والحرية،مساهمة فى نظرية الأدب، دار كنعان،سوريا،ط١،٢٠٠١،ص٧٧

المرجع السابق،ص٧١

هيلد زالوشر، القطار فى الأدب الروسى،وسلية لإثارة الانفعال النفسى، مجلة الكاتب المصرى،ع١٣ـ ١٥، مج٤،ط ١٩٤٦،ص٤٧٦

حكايات التجوال،مرجع سابق،ص١٣

ميشيل بوتور،بحوث فى الرواية الجديدة،ترجمة، فريد أنطونيوس، ط عويدات، بيروت،ط١٩٨٦،٢،ص٤٣.

يبدو أن كلمة(ينافح) هنا لاتتسق والسياق التعبيرى للقصة،ولعل المترجم كان يقصد(يكافح) فأخطئه التوفيق، لأن دلالة المنافحة تختلف عن دلالة المكافحة، الباحث.

ياسين النصير، الاستهلال،فن البدايات فى النص الأدبى،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،١٩٩٨، ص٢٣٠

د.زكريا ابراهيم، تأملات وجودية،دار الآداب، بيروت،١٩٦٢، ص٥٢،٥٣

هيلد زالوشر، القطار فى الأدب الروسى،مرجع سابق،ص٤٧٦

د.محمد زكى العشماوى،قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، بيروت،دار النهضة العربية،١٩٨٤،ص٩٩،نقلا عن ترجمة الدتور عبد الحكيم حسان،سيرة ذاتية، الخيال عند كولردج،(النظرية الرومانتيكية فى الشعر،) القاهرة،دار المعارف،١٩٧٠،ص٢٤٠

حكايات التجوال،ص١٤

ميشيل بوتور، مرجع سابق،ص٤٣

حميد لحمدانى، بنية النص السردى،ص٧٠

حكايات التجوال،ص١٦

جاستون باشلار،جماليات المكان،ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات،بيروت،ط١٩٧٨،٣،ص٧٩

حكايات التجوال،ص١٧

د.عادل مصطفى دلالة الشكل،دراسة فى الاستطيقا الشكلية،مرجع سابق،ص٢٦،٢٧

w.y tindll.the literary symbol,columbia,university,mewyork,1955.p17

د.على جعفر العلاق،الشاعر العربى الحديث،رموزه وأساطيره الشخصية، مجلةالآداب،١٩٨٩،ص٣

د.عادل مصطفى، دلالة الشكل، مرجع سابق،ص٩٣،٩٢

د. حسن حماد،الاغتراب عند إريك فروم،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٥،١،ص٧٠،٦٨.

يوسف اليوسف الخيال والحرية،مرجع سابق، ص٧٥،٧٤

د.زكريا إبراهيم،مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة،القاهرة،د.ت، ص١٢١

المرجع السابق،ص١٢٣،١٢٢

د.عادل مصطفى ،دلالة الشكل،مرجع سابق،ص

السابق،ص٦٣

السابق،ص٤٧

فريد الزاهى، الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ط أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩،ص٢٧

د.كريم زكى حسام الدين،الإشارات الجسمية،دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم فى التواصل، دار غريب، القاهرة، ط٢ ، ٢٠٠١ ،ص١٢٢

ven dryes :lamguag oral et language per Gestes, p 13، **نقلا عن د.كريم زكى، المرجع السابق**

المرجع السابق،ص١٢٤.

إبراهيم محمود،تدوين التاريخ جسديا،الجسد الفردى،والجسد الجماعى،كتابات معاصرة،لبنان،ع٧،مج١٩٩٦،٢٦،آذار،ص٣٣،وانظر للكاتب نفسه:جماليات الصمت:فى أصل المخفى والمكبوت،الفصل الخاص -(تصميت الجسد فى المجتمع العربى الإسلامى ص١١٩، وانظر أيضا كتاب: الجسد المخلوع،دار رياض الريس،٢٠٠٨.

مطاع صفدى، أفكر الجسد أفكر العالم، حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته، مجلة الفكر العربي المعاصر،لبنان، بيروت، صيف٢٠٠١،ص١٦،وانظر بخصوص ذلك أيضا: د. أحمد أبو زيد، الجسد والمجتمع، استكشافات في النظرية الاجتماعية، مجلة إبداع – القاهرة، ع٩، سبتمبر، ١٩٩٧، ص٩.وانظر: الدكتور معجب الزهرانى، الوعى بالجسد ودوره فى تكوين الهوية الحديثة،مجلة نزوى،عمان، العدد، العام، ودافيد لوبروتون،أنثربولوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت، ط١٩٩٣،١،ص٦.

تعريف المؤلف

الأستاذ الدكتور/ أيمن تعيلب. أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب/ جامعة قناة السويس.

الجنسية: مصرى مواليد محافظة الشرقية.

حصل على الماجستير عن: الاتجاهات التأملية فى شعر ((جماعة أبولو)) فى مصر كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٠ و الدكتوراه عن: الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ المدرسة الواقعية كلية الآداب جامعة الزقازيق/ ١٩٩٦. حصل على العديد من شهادات التقدير.

شهادة تقدير من جامعة لانسانا كونتى بغرب أفريقيا/ جمهورية غينيا/ قسم اللغة العربية والحضارة ،٢٠٠٨ـ شهادة تقدير من كلية الآداب جامعة القاهرة// فرع بنى سويف.عام ٢٠٠٥م.

شهادة تقدير من كلية الآداب// جامعة عين شمس. عام ٢٠٠٧.

شهادة تقدير من كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، جامعة قناة السويس/ بالإسماعيلية ٢٠٠٨

شهادة تقدير من جامعة القاهرة، مركز الداسات الأفريقية، ٢٠٠٩.

شهادة تقدير من كلية الإلهيات بمدينة بورصة بالجمهورية التركية،٢٠١٠.

شهادة تقدير من جامعة الأزهر الشريف، كلية اللغة العربية بالزقازيق،٢٠١١.

شهادة تقدير من كلية الآداب بالإسماعيلية ـ مركز التراث والحضارة ٢٠١٤.

التسلسل الوظيفى:

أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الآداب والتربية، بجامعة عمر المختار بليبيا من عام ١٩٩٧ ـ ١٩٩٩. وعضو هيئة تعريب العلوم بالجامعة.

مدرس الأدب والنقد وعلوم الاتصال بجامعة الإمارات العربية المتحدة من ١٩٩٩ ـ ٢٠٠٣.

أستاذا للأدب والنقد بجامعة جمال عبد الناصر بجمهورية غينيا بغرب أفريقا من ٢٠٠٣ ـ ٢٠٠٨.

رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب وعلـوم الحضـــــارة بجامعة لانسانا كونتى بجمهورية غينيا.٢٠٠٧ ،

أستاذ اللغويات النقد والأدب الحديث،بجامعة أولوداغ، بورصة ، الجمهورية التركية.

رئيس تحرير سلسلة (كتابات نقدية)،هيئة قصور الثقافة، القاهرة،٢٠١٢ وحتى الآن.

أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب،جامعة قناة السويس،٢٠١٢.

وكيل كلية الآداب للدراسات العليا والبحث العلمى ٢٠١٤.

العضويات الأدبية:

عضو اتحاد كتــاب مصـــــر

عضو جمعيــة النقد الأدبي المصرية

عضو الجمعية المصرية للأدب المقارن.

عضو الجمعية المصــرية للسرديات.

عضـــو إيتيليــه القـاهـــرة

عضــو نــادى القصــة بالقاهرة

عضو أمانة أدباء مصـــــر، ٢٠٠٧

عضو مجلس إدراة اتحاد كتاب مصر ٢٠١١.

رئيس لجنة الحريات باتحاد كتـــاب مصر ٢٠١١

رئيس الشعبة الأدبية باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤

له من الكتب المطبوعة.:

القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر:دراسة فى أدب محمود محمد شاكر،دار الآداب، القاهرة،٢٠٠٦.

الشعرية القديمة والعقل النقدى المعاصر،نحو تأسيس منهجى تجريبى،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،٢٠٠٩

خطاب النظرية وخطاب التجريب،تفكيك العقل النقدى العربى،سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٩٤،القاهرة،٢٠١٠.

أشكال السرد عند الكاتب السولوفينى المعاصر إيفالد فليسار:قراءة فى آليات بناء القصة القصيرة،دار أرابيسك،القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ .

من تناص النصوص إلى تناص الحضارات، الطبعة الأولى،دار نهـر النيل للنشر،مؤسسة نجلاء محرم،القاهرة،٢٠١٠.

محمد آدم وشعرية التخييل الشذرى التشعبى،سلسلة أعلام الشعر العربى المعاصر،ط دار المعرفة،دمشق،سورية،٢٠١٠.

قصيدة الثورة فى الخطاب الشعرى المعاصر: جدل الشعر والسلطة،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١ ٢٠١٠.

أسطورة النسر فى الخطاب الشعرى المعاصر،من نص الأسطورة إلى أسطورة النص،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافى،مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر العربية،دار العلم والإيمان،القاهرة،ط١، ٢٠١٠.

منطق التجريب فى الخطاب السردى المعاصر،دار العلم والإيمان، القاهرة،ط١ .

الثورة والوجود: أسئلة الثورات العربية:هيئة قصور الثقافة،سلسلة إصدارات خاصة،القاهرة ، ديسمبر،٢٠١١.

عبقريـــة الحـــب،كتاب دار الهلال،عدد ديسمبر،٢٠١١.

فى شعرية الثورة،نحو تأسيس معرفى تخييلى للثورات العربية، سلسلة كتابات خاصة،وزارة الثقافة،هيئة قصور الثقافة،.٢٠١

له قرابة التسعين بحثا منشورة فى المجلات المحلية والعربية والدولية.